

DUE DATE SLIP

GOVT. COLLEGE, LIBRARY

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

मनन और मंतव्य

लेखक के विचारात्मक
साहित्यिक निबन्धों
का चार-चयन

लेखक की कुछ अन्य उल्लेखनीय कृतियाँ

क्रम	प्रथम संस्करण	मूल्य
१. हिन्दी कवियों की काव्य-साधना	सन १९५२	चार रुपये
२. विचार-वीथिका	„ १९५४	चार रुपये
३. अनुभूति और अध्ययन	„ १९५४	चार रुपये पचास पैसे
४. सेनापति और उनका काव्य	„ १९५६	तीन रुपये पचास पैसे
५. चिन्तन-मनन	„ १९५७	सात रुपये
६. कहानी-कला की आधार शिलाएँ	„ १९५८	पाँच रुपये
७. भक्ति-काव्य के मूल स्रोत	„ १९५८	छः रुपये
८. रसखान का अमर काव्य	„ १९५९	दो रुपये
९. हिन्दी कविता : कुछ विचार	„ १९५९	दस रुपये
१०. पद्माभरण	„ १९५९	दो रुपये
११. रस-सिद्धान्त और कहानी-कला	„ १९६०	दो रुपये पचहत्तर पैसे
१२. हिन्दी-काव्य-मंथन	„ १९६१	पन्द्रह रुपये
१३. साहित्य-साधना के सोपान	„ १९६१	सत्रह रुपये
१४. भारतीय शिक्षा का इतिहास	„ १९६२	छः रुपये पचीस पैसे
१५. प्रसाद की काव्य-प्रतिभा	„ १९६६	छः रुपये
१६. मूल्यांकन और निरूपण	„ १९६७	दस रुपये

मनन

और

मंतव्य

दुर्गाशंकर मिश्र

विश्वभारती प्रकाशन
सीताबर्डी, नागपुर.

प्रकाशक
आर. बी. सिंह
विश्वभारती प्रकाशन
घनवटे चेम्बर्स
सीतावर्डी,
नागपुर.

प्रथमावृत्ति
नवम्बर, १९६८

⊙ सर्वाधिकार
लेखक द्वारा सुरक्षित

मूल्य
दस रुपये

मुद्रक
भारोतराव बोकडे
टेक्नीकल प्रिंटर्स,
लष्करीबाग, नागपुर.

शंकर भेंडे
विद्या मुद्रण,
बवेटा कॉलनी, नागपुर.

प्रथम शतक की श्रुति पर

यदि कुछ अन्य नामों से प्रकाशित मेरे ग्रंथ और मेरी कई लघुकाव्य कृतिओं को सूचक कर दिया जाय तो भी प्रस्तुत कृति के द्वारा मेरी प्रकाशित उत्कृष्टतरीय कृतिओं का प्रथम बन्दक पूर्ण हो रहा है। इस मेरी कुछ अन्य पुस्तकें भी मुद्रित हो रही हैं। उनमें शीघ्र ही मेरी प्रकाशित कृतियों की संख्या भी से भी अधिक हो जायेगी। यों तो साहित्य-जगत में मेरा प्रवेश बहुत ही कम अवस्था में हुआ था, और अपने लेखकीय जीवन के प्रारंभ में मैंने तात्त्विक, कविता, कहानी व उपन्यास आदि साहित्य-विधाओं को ही अपनाया था पर मेरी सर्वप्रथम प्रकाशित रचना निबन्ध ही थी। चाहे तो यह था कि इससे उत्साहित हो मैं निबन्ध-रचना में ही अधिक ध्यान देना पर कुछ बर्षों तक विभिन्न विधाओं में भी मेरा ध्यान केन्द्रित रहने के कारण मेरे निबन्धों के अंशग्रह एक मात्र सन् १९५४ में ही प्रकाशित हो सके और वह चर्चा के विषय भी बने। अनेक प्रसिद्ध साहित्यकारों ने मेरा उन्माद बहुराज और पत्र-संविदाओं में मेरे निबन्ध-कृति-प्रकाशना की प्रशंसा की थी। सम्बन्धित रूप से भी कई दिल्ली से प्रकाशित होनेवाली सुमरिचिन्त पत्रिका 'सौरभ' में मेरी उक्त कृतियों की सम्पादन के सर्वश्रेष्ठ साहित्य में की। उक्त कृतियों के सम्बन्ध मेरी कई अन्य कृतियों भी प्रकाशित हुईं और अपने बीबीकेएन लखनऊ विभाग में भी मुझे अन्य विविध क्षेत्रों में भी अपनी लेखकीय प्रवृत्ति का परिचय देना पड़ा लेकिन सन् १९५४ के बाद वर्ष पञ्चान् सन् १९६१ में ही मेरा एक बहुलकाव्य निबन्ध-संग्रह 'साहित्य माधना के मोहान' नामक प्रकाशित हो गया पर विचारसुबेक देका जाय तो साहित्य-जगत् के सूक्ष्म साहित्य, हिन्दी कविता : कुछ विचार, सम्-सिद्धान्त और कवुन-कला तथा हिन्दी-कव्य-संश्लेष आदि कृतियों विषय-सम्बन्ध की दृष्टि से सके ही समीक्षणक प्रतीत होती हैं पर उनका एक बहुत कुछ निबन्ध-संग्रह आभाही है। सम्बन्ध: इतिहासिक विचारक मुझे सम्बन्ध की अनेक निबन्धकार मानने के अधिक पक्ष में हैं और आज से बारह वर्ष पूर्व प्रकाशित 'हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास' नामक ग्रंथ में डॉ. मारिण्ड मिश्र के मेरी सम्पादन वर्तमानवर्गीय उत्कृष्टतरीय निबन्धकारों में ही की है। इस प्रकार कई दिनों से मेरा विचार निबन्ध-संग्रह के प्रकाशन द्वारा ही अपनी प्रकाशित कृतियों का प्रथम बन्दक पूर्ण करने का था और बीबीकेए में यह सम्बन्ध पूर्ण भी हो रहा है।

सामान्यतया मेरी समीक्षात्मक कृतियों में एक ओर तो प्रसंगानुसार विविध समीक्षा प्रणालियाँ प्रयुक्त हुई हैं और दूसरी ओर विभिन्न साहित्य रूपों—काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी, एकांकी, समालोचना, रेखाचित्र आदि—के सम्बंध में विस्तृत या संक्षिप्त विचार व्यक्त किए गए हैं। हिन्दी साहित्य के साथ-साथ मुझे संस्कृत साहित्य एवम् पाश्चात्य समीक्षा के अध्ययन-अनुशीलन का यथेष्ट अवसर भी प्राप्त हुआ है और इसका प्रमाण मेरी कृतियों के विहगावलोकन-मात्र से ही मिल जाता है। साथ ही संस्कृत साहित्य एवम् पाश्चात्य समीक्षा के सम्बंध में अनेक स्फुट निबन्धों में मैंने विचार भी किया है और इधर कुछ अन्तर्प्रान्तीय भाषाओं के साहित्य का रसास्वादन करने का सौभाग्य भी मुझे मिला है। अतएव प्रस्तुत कृति का निर्माण करते समय मुझे उक्त बातों की ओर ध्यान देना आवश्यक प्रतीत हुआ अन्यथा प्रस्तुत निबन्ध संग्रह को मेरे साहित्यिक निबन्धों का प्रतिनिधि संकलन या चारुचयन कहना अनुपयुक्त ही होता। इस प्रकार 'मनन और मंतव्य' में सकलित निबन्धों में पृथक्-पृथक् रूप से काव्य, नाटक उपन्यास, कहानी, रेखाचित्र और समालोचना आदि विभिन्न साहित्य रूपों का आवश्यकतानुसार सैद्धांतिक एवम् विश्लेषणात्मक विवेचन प्रस्तुत किया गया है तथा यह निबन्ध-संग्रह मेरी समीक्षा-पद्धति का यथेष्ट परिचय देने में भी समर्थ है। इससे अधिक मैं प्रस्तुत कृति के सम्बंध में और कुछ कहना उचित नहीं समझता। यद्यपि मेरे कुछ मित्रों ने मुझसे कई बार आग्रह किया कि मैं किसी कृति में अपनी साहित्य-साधना के क्रमिक विकास का पूर्ण, चाहे संक्षिप्त ही, विवरण अवश्य प्रस्तुत करूँ तथा यह अवसर इस कार्य के लिए अनुकूल होते हुए भी कुछ कारणों से यह कार्य अपने इस लेखकीय निवेदन में मुझसे संभव नहीं हो सका। आत्मविज्ञापन के प्रति विरक्ति-सी होने के कारण प्रायः मैंने सर्वत्र ही अपने सम्बंध में कम से कम ही कहा है और मूक साधना ही मेरा सर्वदा से ध्येय रहा है। अन्त में प्रस्तुत कृति के प्रकाशक महोदय के प्रति कृतज्ञता प्रकट करना भी आवश्यक है क्योंकि उन्होंने इसके प्रकाशन में न केवल अपनी रुचि प्रकट की अपितु बहुत अधिक विलम्ब भी नहीं किया। साथ ही, पर्याप्त सतर्कता रखने पर भी प्रस्तुत कृति में मुद्रण-सम्बंधी कुछ अशुद्धियाँ रह गयी हैं लेकिन इनसे पुस्तक की उपयोगिता पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता। आशा है मेरी अन्य कृतियों की भाँति प्रस्तुत कृति को भी सहर्ष अपनाया जायगा।

कार्तिक पूर्णिमा
संवत् २०२५ वि.

}

भारतीय साहित्य के सौन साधक

पूज्य पितामह

पं. शिवराम जी मिश्र

की

पुण्य स्मृति

में

संकेतिका

पृष्ठ संख्या

१		
पाश्चात्य विचारकों की दृष्टि में काव्य का विभाजन		३
२		
भवभूति की अमर कृति 'उत्तररामचरित'		१५
३		
नददास की कविता पर एक नवीन दृष्टि		३३
४		
सतसई-परम्परा और विहारी-सतसई		४५
५		
शुक्लजी की चिन्तामणि के निबन्ध विषयप्रधान है या व्यक्तिप्रधान		५५
६		
आँसू का भाव-सौन्दर्य		६३
७		
वृन्दावनलाल वर्मा की उपन्यास-कला		७१
८		
महाप्राण निराला का काव्य-कृतित्व		१११
९		
वेनीपुरी की 'गेहूँ और गुलाब'		१३१
१०		
कहानी और साहित्य की अन्य विधायें		१४७

मलल

और

मंतव्य

यदा वै मनुतेऽथ विजानाति । नासत्त्वाविजानाति । मत्त्वैव विजानाति ।
मतिस्तवेवविजिज्ञासितव्येति । मति भगवो विजिज्ञास इति ।

छान्दोग्य उपनिषद् ७/१८

अर्थात् प्रत्येक ज्ञान की प्राप्ति का मूलाधार मनन ही है । मनुष्य जब मनन करेगा तभी वह किसी वस्तु, विचार, या ज्ञान को जान सकेगा ।

पाश्चात्य विचारकों की दृष्टि में

काव्य का विभाजन

यद्यपि पाश्चात्य विचारक क्रोचे (Benedetto Croce) का कहना है कि काव्य-रूपों का वर्गीकरण करना ही व्यर्थ है और कला के क्षेत्र में गीतिकाव्या महाकाव्य, नाटक, उपन्यास आदि का भेद नहीं हो सकता^१ पर यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो पाश्चात्य समीक्षकों ने भी काव्य-विभाजन के सम्बन्ध में अपने विचार अवश्य व्यक्त किये हैं। यहाँ यह स्मरणीय है कि पाश्चात्य आलोचना का आरम्भ ग्रीस (यूनान) में ही हुआ है^२ और प्लेटो (प्लतोन) को पाश्चात्य-ज्ञान-विज्ञान का आदि स्रोत भी कहा जाता है^३ पर प्लेटो के कुछ पूर्व ही प्राचीन ग्रीस में काव्य-सम्बन्धी जिज्ञासा आरम्भ हो चुकी थी। कहा जाता है कि होमर ने अपने महाकाव्य 'इलियड' में एक स्थान पर एक सैनिक के स्वर्णनिर्मित कवच का उल्लेख किया है जिसमें कुछ चित्र खुदे हुए थे और उनमें से एक चित्र हल से खुदी हुई भूमि का भी था अतः स्वर्णकवच में हल से खुदी हुई भूमि का आभास कलाकार की एक विशिष्टता की ओर संकेत करता है लेकिन बहुत दिनों तक होमर के इस महत्व को स्वीकार नहीं किया गया पर अब समीक्षक यह मानते हैं कि होमर के महाकाव्यों का प्रभाव कला-मीमासा पर भी पड़ा है श्री लीलाधर गुप्त के शब्दों में "प्राचीन यूनान में कला-मीमासन नैतिक दृष्टि-

१. Aesthetics—Benedetto Croce; P. 60-61

(Translated by Dongas Ainslie)

२. "कला और विज्ञान के अन्य रूपों की भाँति पाश्चात्य काव्य-शास्त्र का आरम्भ भी यूनान में ही हुआ।"

—पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा—प्र. सं. डॉ. नगेन्द्र;
सं. डॉ. सावित्री सिन्हा; भूमिका; पृष्ठ १

३. वही; पृष्ठ १

कोण से हुआ। कवि उपदेशक माना जाता था। यूनानियों का सबसे बड़ा कवि उनका सबसे बड़ा उपदेशक था। प्रत्येक यूनानी जीवन के आदर्श होमर के महाकाव्यों से लेता था। होमर ने अपने काव्यों में जीवन के सत्य का स्वच्छ प्रतिरूप दिया था; ऐसी धारणा यूनानियों की थी। अलौकिक पात्रों और घटनाओं को उनके व्याख्याता लासणिक अर्थ दिया करते थे। शुरू से ही उनके मस्तिष्क में यह विचार समाया हुआ था कि कला सच्चे रूप से अनुकरणात्मक होती है। इस विचार का सोलन पर इतना अधिक प्रभाव था कि अपने समय के नाटकों में झूठा अनुकरण पाने पर उसने उनका वहिष्कार किया। इस आदर्श की सोक्रेटीज ने भी पुष्टि की और उसने सुझाया कि मन की आंतरिक अवस्थाओं का अनुसरण भी चेहरे से इंगित द्वारा हो सकता है। वह थोड़ा सा आगे भी बढ़ा। उसने यह स्थापित किया कि प्राकृतिक तत्वों को ऐसे मिलाया जा सकता है कि उनसे नये-नये रूपों की सृष्टि हो। आगामी आलोचक इसी सिद्धांत पर जमे रहे और उनके इस कथन में कि कविता की ध्वनियाँ जीवन की ध्वनियों की नकल हैं और कविता की गतियाँ जीवन की गतियों की नकल हैं, अनुकरणात्मक सिद्धान्त की व्याख्या अपनी अंतिम सीमा पर पहुँच जाती है। परन्तु इस सिद्धांत का सबसे बड़ा पोषक प्लेटो है। उसने इसी सिद्धान्त का उपयोग अपनी काव्य-समीक्षा में किया। उसने सिद्ध किया कि समग्र यूनानी साहित्य में न अलौकिक सत्य है और न लौकिक। एक आदर्श राष्ट्र के आदर्श नागरिक को ऐसी झूठी साहित्यिक सृष्टि से अलग ही रहना श्रेयस्कर है। अरिस्टॉटिल भी इसी सिद्धांत का अनुयायी था।” ४

पाश्चात्य विचारक बोसॉंके (Bosanquet) ने भी होमर का उद्धरण प्रस्तुत करते हुए उसे प्राचीन समीक्षाओं में से एक कहा है^५ और प्लेटो-पूर्व-युग का एक अन्य ग्रन्थ अरिस्तोफनेस का हास्य नाटक 'फ्राग्स' भी उल्लेखनीय कहा

४. पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त—श्री लीलाधर गुप्त; पृष्ठ ४५

५. "Natural commonsense expressed this truth in one of the earliest aesthetic judgments that western literature contains, when on the shield of Achilles, the Homeric poet says—

That earth looked dark behind the plough, and like to ground that had been ploughed, although it was made of gold that was a marvellous piece of work. (11. 17. 358.)"

—History of Aesthetics—Bosanquet; P. 12.

जाता है तथा "इसमें एउरपिदेस (यूरिपाइडीज) तथा ऐस्थ्युलस (एस्काइलस) के बालोचनात्मक विवाद का बड़ा सजीव हास्यपूर्ण वर्णन किया गया है। इसमें ऐस्थ्युलस ने एक मौलिक प्रश्न उठाया है कि कवि किस आधार पर यश का अधिकारी होता है और उत्तर में एउरपिदेस से कहलाया गया है : यदि उसकी कला सच्ची है और उसका परामर्श सत् है, और यदि वह किसी भी दृष्टि से मानव को उत्कृष्टतर बनाकर राष्ट्र का सहायक होता है।"^६

इससे यह स्पष्ट है कि प्लेटो के पूर्व ही प्राचीन ग्रीक साहित्य में समीक्षा का स्वरूप विद्यमान था और काव्य-सौन्दर्य की समीक्षा त्रिषयक कुछ उद्धरण तो हमें ईसवी पूर्व छठवीं शताब्दी के भी प्राप्त होते हैं पर हम यहाँ यह स्पष्ट कर देना भी उचित समझते हैं कि उक्त सामग्री में शोधपूर्ण सिद्धान्तों का अभाव-सा है। इसीलिये समीक्षकों का यही मत है कि वास्तव में छठवीं शताब्दी पूर्व तक काव्य रचना का ही प्रयास-मात्र दिखाई पड़ता है, सिद्धान्त समीक्षा का नहीं।^७ इस प्रकार कुछ विचारक सोफिस्ट को ही पहला अलंकार शास्त्री मानते हैं^८

६. पाश्चात्य काव्य शास्त्र की परम्परा—प्र. सं. डॉ. नगेन्द्र; सं. डॉ. सावित्री सिन्हा; भूमिका; पृष्ठ १

७. "We find as might be expected, some isolated remarks which may be called 'Critical' as implying an aesthetic judgment. But when Simonides for example defined poetry as vocal painting, and painting as silent poetry, or when Corinna gave her pupil Pindar the advice to sow (myths) with the hand, not with the whole sack, these criticisms do not of course, imply any reasoned or systematic theory of art; they are simply deductions which any poet might easily draw from his own experience. In general the great lyricists of the 6th century B. C. were too busy with their own magnificent practice to feel the need for theoretic effort."

— Greek view of poetry – E. E. Sikes; P. 11

८. "That the Sophist was the first Rhetorician would be allowed by his accusers as well as his apologists; and though Rhetoric long followed wondering fires before it recognised its star and became literary criticism, yet nobody doubts that we must look to it for what literary criticism we shall find in these times."

—A History of Criticism —George Saintsbury; P. 14

और यह धारणा भी प्रकट की गयी है कि अलंकार शास्त्र का प्रादुर्भाव सिसली द्वीप में हुआ तथा 'एम्पेडोकिल्स' उसका आविर्भावक था^९ पर यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो "पाश्चात्य आलोचना में मौलिक सिद्धान्तों का सर्वप्रथम प्रतिपादन प्लेटो और अरस्तू द्वारा ही हुआ। इसी काल में पाश्चात्य अर्थात् ग्रीक आलोचना का हमें क्रमबद्ध स्वरूप देखने को मिलता है। इसके पहले कतिपय यूनानी साहित्यकारों की कृतियों में हमें भले ही कुछ फुटकर आलोचना के सिद्धान्तों के दर्शन हो, किन्तु उनका कोई सुधरा और सुष्ठु रूप हमें देखने को नहीं मिलता। यूनान ही उस समय तक योरप की संस्कृति का प्रतिनिधित्व कर रहा था, अतः स्वाभाविक ही था कि साहित्य के सिद्धान्तों का प्रतिपादन भी सर्वप्रथम वहाँ होता। किन्तु चौथी शती तक यूनानी जीवन के राजनीतिक, सामाजिक तथा साहित्यिक सभी क्षेत्रों में अराजकता फैल गई थी और उसके सांस्कृतिक वैभव का वेग से विघटन आरम्भ हो गया था। ऐसी स्थिति में सुकरात, प्लेटो और अरस्तू की विचारधाराओं ने क्रमिक रूप से यूनान की संस्कृति के उत्थान में अपने-अपना शक्तिशाली और महत्वपूर्ण योग दिया। इन्हीं दर्शनवेत्ताओं ने सर्वप्रथम साहित्य-विषयक भौतिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया और इस प्रकार पश्चिम में आलोचना-शास्त्र की नींव डाली।"^{१०}

वस्तुतः सुकरात (साक्रीटीज) ने साहित्यालोचन के क्षेत्र में नवीन उद्भावनाये प्रस्तुत नहीं की थीं पर उसके शिष्य प्लेटो ने अवश्य अपने 'रिपब्लिक' नामक ग्रंथ में आदर्श-राज्य का निरूपण करते समय उस आदर्श राज्य में कविता तथा कलाओं का क्या स्थान होगा, इस पर विचार किया। यहाँ यह भी ध्यान में रखना होगा कि प्लेटो का दृष्टिकोण मूलतः एक दार्शनिक का, दृष्टिकोण है और कहाँचित यही कारण है कि उसने साहित्य शास्त्र के प्रति न्याय नहीं किया तथा काव्य और कवियों का घोर विरोध कर उन्हें हेय व निन्दनीय प्रमाणित किया पर उसके काव्य का सैद्धान्तिक महत्व भी है। श्री. नन्ददुलारे वाजपेयी के शब्दों में 'उसने सारी कलाओं को अनुकृति पर आधारित माना है। यद्यपि उसका कथन

९. "Empedocles, according to some tradition was the inventor of Rhetoric—was certainly was a native of the island where Rhetoric arose—the chief speaker among the old philosophers."

—Ibid; P. 13.

१०. पाश्चात्य साहित्यालोचन और हिन्दी पर उसका प्रभाव

— डॉ रवीन्द्र सहाय वर्मा; पृष्ठ ४८.

है कि यह अनुकृति वास्तविकता की छाया, अथवा छाया की भी छाया है, फिर भी उसने कलाओं के अनुकृतिमूलक स्वरूप को पहचाना। उसने कलाओं द्वारा प्राप्त होने वाले आनन्द पर भी प्रकाश डाला। उसका विचार था कि यद्यपि वे हमें वास्तविक आनन्द नहीं देतीं, वरन् एक भ्रमात्मक आनन्द देती हैं। फिर भी उसने कलाओं की आनन्दात्मक सत्ता को स्वीकार किया। प्लेटो ने काव्यकला, मूर्तिकला, चित्रकला तथा संगीतकला आदि की समतुल्यता को पहचानकर उनका वर्गीकरण एक ही (कला) श्रेणी के अन्तर्गत किया।^{१११}

प्लेटो के साहित्य-सम्बन्धी विचारों का मूल्यांकन करते समय हमें यह भी न भूलना चाहिए कि उसने अपने समकालीन साहित्य को देखकर ही अपना मत निर्धारित किया था। चूँकि वह संसार में श्रेष्ठ राज्य, श्रेष्ठ समाज व श्रेष्ठ आदर्शों की स्थापना करना चाहता था पर साहित्य व कला का तत्कालीन रूप उस लक्ष्य को पूर्ति न कर समाज में उच्छृंखलता फैला रहा था अतः उसने साहित्य व कला की घोर निन्दा ही प्रारंभ कर दी लेकिन उसके आलोचना सम्बन्धी विचारों को सर्वथा उपेक्षणीय न समझना चाहिए। डॉ. निर्मला जैव के शब्दों में “प्लेटो का आविर्भाव पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र की एक ऐतिहासिक घटना है। काव्यशास्त्र की दृष्टि से यद्यपि उन्हें आद्याचार्य होने का गौरव नहीं दिया जाता, आज भी उस पर उनके शिष्य अरस्तू ही अविच्छिन्न हैं परन्तु प्लेटो का ऐतिहासिक महत्व इससे कम नहीं होता।...प्लेटो का ऐतिहासिक महत्व असंदिग्ध है। उनका काव्यशास्त्रीय महत्व भी पर्याप्त है।...काव्य के मौलिक सत्यों के तात्विक विवेचन में यूरोप के मनःशास्त्रविद् आचार्यों एवं दार्शनिकों का योगदान अत्रिक महत्त्वपूर्ण स्वीकार किया जाता है और प्लेटो इन दार्शनिकों में प्रथम थे।...प्लेटो ने मनःशास्त्र के विकास से इतने पूर्व आविर्भूत होकर भी कतिपय ऐसे मनोवैज्ञानिक सत्यों का उद्घाटन किया है जो आज भी काव्य-सम्बन्धी मनोवैज्ञानिक प्रश्नों की नींव है।^{११२} साथही परवर्ती समीक्षकों पर भी प्लेटो का पर्याप्त प्रभाव दीख पड़ता है और डॉ. रवीन्द्र सहाय वर्मा के शब्दों में “प्लेटो ने आलोचना शास्त्र का जो मार्ग प्रशस्त किया था उसी पर चलकर उसके परवर्ती दर्शनवेत्ताओं ने अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया।^{११३} इतना हीचे हुए भी पाश्चात्य काव्यशास्त्र का सर्वप्रथम लेखक अरस्तू (अरिस्टॉटिल)को ही

११. आधुनिक साहित्य—श्री. नंददुलारे वाजपेयी; पृष्ठ ४२५-४२६

१२. प्लेटो के काव्य सिद्धांत—डॉ. निर्मला जैव; पृष्ठ १०३-१११

१३. पाश्चात्य साहित्यालोचन और हिन्दी पर उसका प्रभाव—डॉ. रवीन्द्रसहाय वर्मा; पृष्ठ ५०-५१.

माना जाता है^{१४} और डॉ. नगेन्द्र का तो यही मत है कि "अपने तत्त्व रूप में काव्य की भाँति काव्यशास्त्र का भी एक सार्वभौम रूप होता है। इस व्यापक धरातल पर अरस्तू विश्व काव्य शास्त्र के अग्रणी आचार्य है।"^{१५}

अरस्तू का समय ईसा के पूर्व चौथी शताब्दी माना जाता है^{१६} और उसकी काव्यशास्त्र के अतिरिक्त दर्शन, राजनीति, धर्म व विज्ञान आदि विषयों पर भी कृतियाँ हैं लेकिन काव्यकला पर लिखी गयी उनकी पुस्तक 'पोइटिक्स' ही बहुत अधिक प्रसिद्ध है तथा "इस विषय पर पश्चिमीय साहित्य में तब से लेकर अब तक यह काव्यशास्त्र अवगाहन के लिये परमोच्च प्रकाशगृह का काम देती है।"^{१७} साथ ही अरस्तू का द्विगुणित महत्व भी स्वीकार किया जाता है क्योंकि एक ओर तो उनकी धारणा का आधार लेकर ही काव्यशास्त्र का विषय पाश्चात्य जगत में अंकुरित और विकसित हुआ है तथा कुछ विचारक उसे ही विश्व में सर्वप्राचीन शास्त्रीय समीक्षक मानते हैं।^{१८} इतना ही नहीं कुछ समीक्षकों ने तो अरस्तू को संस्कृत साहित्य के आचार्यों से भी पूर्वकालीन माना

१४. "पाश्चात्य साहित्य में काव्य के अनेक अंगों पर वैज्ञानिक रीति से विचार करनेवाला पहला विद्वान अरिस्टॉटिल है।"

— हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास—डॉ. भगीरथ मिश्र;
पृष्ठ ८

१५. अरस्तू का काव्यशास्त्र—डॉ. नगेन्द्र; भूमिका; पृष्ठ १६५

१६. "Aristotle, philosopher, psychologist, logician, moralist, political thinker, biologist, the founder of literary criticism—was born at Stagira, a Greek Colonial town on the north western shores of the Aegean in 384 B. C."

—Encyclopaedia Britannica; the 14th Edition;
Vol. 2; P. 349.

१७. हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास—डॉ. भगीरथ मिश्र; पृष्ठ ८

१८. "He has been variously assigned to periods ranging from the 2nd Century B. C. to the 2nd Century A. D. that he is the oldest writer on dramaturgy, music and kindred subjects whose work has survived, is generally admitted."

—Studies in the History of Sanskrit Poetics
Dr. S. K. De; part 1; p. 23.

है^{१९} पर यहाँ इस सम्बन्ध में अधिक टीका-टिप्पणी न कर हम तो केवल इतना ही कहेंगे कि पाश्चात्य जगत में निस्सन्देह अरस्तू का विवेचन सर्वप्राचीन है।

अरस्तू की 'पोइटिक्स' में काव्यकला के साय-साय काव्यशक्ति, निरुपण विधान, कविता के अंग और अन्य आवश्यक विषयों की भी व्याख्या की गयी है^{२०} तथा काव्य के तीन स्वरूप त्रासदी (Tragedy), कान्दी (Comedy) और महाकाव्य (Epic) आदि का स्वरूप विश्लेषण किया गया है।^{२१} अरस्तू ने इन विषयों का तुलनात्मक निरूपण करने की ओर भी ध्यान दिया है और इससे यह स्पष्ट है कि काव्य-रसों का विस्तृत विवेचन और काव्यकला सम्बंधी व्यापक विचार पाश्चात्य मनोशा में सर्वप्रथम अरस्तू की 'पोइटिक्स' में ही दृष्टिगोचर होते हैं। हाँ सक्ता है यह विवेचन पूर्ण और व्यापक न हो पर मनोशाओं का तो यही मत है कि 'पोइटिक्स' सम्बन्धः काव्यशास्त्र का सर्वप्रथम ऐसा प्रामाणिक

१९. "But all these details cannot lead to any certain result as to the age of the *Natyashastra*. They however make it highly probable that the *Natyashastra* is not much older than the beginning of the Christian era."

—*Sahitya Darpana*—Edi. Dr. P. Y. Kane; Introduction; P. IX.

२०. Aristotle on the Art of Poetry—I. Bywater; P. 1.

२१. "कवि व्यक्तित्व के अनुसार काव्य-भेद — (१) वीर काव्य और व्यंग्य काव्य। वीर काव्य के अंतर्गत देवपूज्य, महाकाव्य तथा उदात्त चरित्रों का प्रदर्शन करनेवाली त्रासदी आती है और व्यंग्य काव्य के अंतर्गत कान्दी, अवगीति काव्य आदि।

विषय के अनुसार काव्य-भेद—(१) उदात्त काव्य (२) यथार्थ काव्य और (३) क्षुद्र काव्य।

उदात्त के अंतर्गत—महाकाव्य, त्रासदी और देवपूज्य आदि।
यथार्थ काव्य के अंतर्गत—यथार्थ जीवन का अंकन करने वाले काव्य।
क्षुद्र काव्य के अंतर्गत—कान्दी (प्रहसन), अवगीति काव्य।

मिथ-रीटमोय, जिसमें एक ओर ओजपूर्ण भावों और दूसरी ओर मन्त्री का सम्मिश्रण रहता है। अनुकरण रीति के अनुसार काव्य भेद— १. मनोव्यान काव्य २. दृश्य काव्य।

माध्यम के अनुसार काव्यभेद—१. गद्य काव्य २. पद्य काव्य।

—अरस्तू का काव्यशास्त्र—डॉ. नगेंद्र; मूलिका; पृष्ठ ६२

रूप है कि जिसके अनेक संशोधन परिवर्तन करने पर भी उसे उससे अच्छा नहीं किया जा सका। इतना ही नहीं उसे समीक्षा जगत में वह विजयी सिकन्दर (अलेक्जेंडर) कहा गया है जिसकी अपने क्षेत्र की विजय यद्यपि उसके शिष्य के दूसरे क्षेत्र की विजय से समानता नहीं रखती पर आज तक वह व्यावहारिक रूप से विस्तृत होकर भी अधुण है।^{२२}

अरस्तू के पश्चात् भी ग्रीक साहित्य में काव्यशास्त्र पर विचार होता रहा और ईसवी सन् के प्रारंभ के पश्चात् ग्रीक साहित्य व समीक्षा में पार फॉयरी, अरिस्टॉकंस, डायोनीसियस, टैसिटस, कैंसियस, लोगिनस (लांजीनस या लॉजाइनस) व प्लूटार्च इत्यादि कई विद्वानों के नाम सुन पड़ते हैं पर इनमें से किसी ने भी व्यापक रूप से काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का निरूपण नहीं किया लेकिन विचारक ग्रीक साहित्य में अरस्तू की पोइटिक्स के पश्चात् लोगिनस की 'पेरि पोइतिकेस' को ही महत्वपूर्ण स्थान प्रदान करने के पक्ष में है।^{२३} इसमें कोई संदेह नहीं कि लोगिनस ने काव्यशास्त्र पर भी विचार किया है और यह भी सत्य है कि उसने अरस्तू के विचारों को ही कुछ और अधिक स्पष्ट व विस्तृत करके प्रकट किया है पर विचारक लोगिनस के विवेचन को एकांगी व अपूर्ण ही मानते हैं।^{२४} साथ ही काव्य-विभाजन की दृष्टि से भी अरस्तू के पश्चात् बहुत दिनों तक किसी भी पाश्चात्य समीक्षक ने अग्ने विचार व्यक्त नहीं किए और वास्तव में लगभग तेरहवीं शताब्दी तक योरोपीय साहित्य-चिन्तन किसी नवीन व महत्वपूर्ण उद्भावना का दावा नहीं कर सकता। श्री नंददुलारे वाजपेयी के शब्दों

२२. "He is the very Alexander of criticism, and his 'conquests in this field, unlike those of his pupil in another, remain practically undestroyed, though not unextended to the present day."

—A History of Criticism—George Saintsbury;
Vol. 1; P. 59.

२३. "यूनानी काव्यशास्त्र में अरस्तू के प्रसिद्ध निबन्ध 'पेरि पोइतिकेस' के बाद दूसरा स्थान है 'पेरि इप्सुस का।'"

—काव्य में उदात्त तत्त्व—डॉ. नगेन्द्र; भूमिका; पृष्ठ ७

२४. "अरस्तू का दृष्णिकोण अधिक विशद और व्यापक है। उनकी तर्क पद्धति अधिक पूर्ण एवं विवेकपुष्ट है, और आधार कहीं अधिक सर्वांगीण तथा सुदृढ़। लोगिनस का विवेचन उच्छ्वासपूर्ण और मौलिक होते हुए भी उसकी तुलना में एकांगी और अपूर्ण है।"

—वही; पृष्ठ-४०-४१

में "नाना-ईश्वरी से मरी गदावली से तेरहवीं गदावली तक यूरोपीय साहित्य चिन्तन किसी तरीके और महत्त्वपूर्ण उद्वेगवना का दावा नहीं करता। यह वहाँ के इतिहास में अग्रिम, अव्यवस्था और सांस्कृतिक निम्नपक्षा का युग रहा है।" २५ यों इस अंशकार युग के अंत में दाँते (Dante) अवश्य एक उत्कृष्टनीय कवि, विचारक और अन्वेषक के रूप में साहित्य-जगत में प्रविष्ट हुआ २६ तथा उसके इतिहास में बहुत कुछ सौमिक विश्लेषण भी दीख पड़ता है। इसी प्रकार समीक्षक दाँते के ग्रंथ 'डे वलगरी एलोकुओ' (De Vulgari Eloquio) की प्रशंसा भी करते हुए कहते हैं कि इनका रोमीर विवेचन काव्यशास्त्र के विषयों का फिर नहीं निम्नता २७ पर यहाँ यह भी माल्य है कि दाँते ने काव्य के वर्गीकरण के सम्बन्ध में कोई व्यापक व सौमिक दृष्टिकोण प्रस्तुत नहीं किया।

इससे यह स्पष्ट है कि अस्तु के पश्चात् पाश्चात्य साहित्य समीक्षा चौदहवीं-पन्द्रहवीं गदावली तक अंशकार पूर्ण स्थिति में ही रही और सोलहवीं, सत्रहवीं व अठारहवीं शताब्दियों में कुछ उत्कृष्टनीय प्रयास किए जाने पर भी उन्नीसवीं गदावली के स्वच्छंदतावादी आन्दोलन के पूर्व पाश्चात्य समीक्षा की सैद्धांतिक दृष्टि से काव्य विभाजन का विद्या में कोई महत्त्वपूर्ण उपलब्धि नहीं है। एक समीक्षक ने तो उन्नीसवीं गदावली की आलोचना में भी तारतम्यता का अभाव माना है २८ पर यहाँ इतना तो हम स्वीकार करेंगे ही कि मिडनी, जॉनसन, ब्राइडन, एडमन, कोलर आदि उत्कृष्टनीय प्रतिभाएँ इस बीच अवश्य समीक्षा

२५. तथा साहित्य : नये प्रश्न—दंडुकारे वाचनेयी; पृष्ठ ६३

२६. हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास—डॉ. नगोरय मिश्र; पृष्ठ १३-१३

२७. "We shall see nothing like this in the rest of the present book. Some useful work on prosody, a little contribution of the useful Phetoric, some interesting indirect expression, will meet us. But no, next to such criticism properly so called, no such explanation and exposition of secrets of literary craft, no such revelation of the character of the literary bewitchment."

—A History of criticism—George Saintsbury; P. 44.

२८. "एक अत्यंत आलोचक के शब्दों में उन्नीसवीं गदावली की आलोचना में किसी तारतम्य की खोजना कठिन है।"

—दृष्टिकोण— डॉ. विदयमोहन शर्मा; पृष्ठ ९५

जगत में दृष्टिगोचर होती हैं। साथही स्वच्छंदतावाद (Romanticism) के फलस्वरूप “उन्नीसवीं शताब्दी में आलोचना की धारा अतीत की आलोचना धारा से सर्वथा विच्छिन्न होकर प्रवाहित हुई। युग की स्वच्छंद भावना ने नव्य शास्त्र-वादी सम्प्रदाय के सब नियमों और नीतियों के विरुद्ध विद्रोह किया; आलोचकों ने अरस्तू, होरेस अथवा लोगिनुस के सम्मुख उपासना भाव से प्रणत होना बन्द कर दिया। वे नये मार्गों की ओर उन्मुख हुए, वे ऐसी गहराइयों में पड़े जिनका अन्वेषण अतीत में न हुआ था।”^{२९} इस प्रकार विलियम ब्लेक, वर्डस्वर्थ, कॉलरिज, शैली, ह्यूगो, सैत व्याव, रेनॉ, टेन, गेटे, आनॉल्ड, टालस्टाय, पेटर आदि ने पाश्चात्य आलोचना साहित्य को अपने योगदान से समृद्ध किया और उन्नीसवीं शताब्दी में सैन्टदर्यशास्त्र नामक एक नवीन शास्त्र का भी जन्म हुआ तथा कांट को आधुनिक युग में कला सम्बंधी चिन्तन का प्रथम मनीषी भी कहा जाता है^{३०} लेकिन उन्नीसवीं शताब्दी के पाश्चात्य आलोचकों का योगदान अत्यंत महत्वपूर्ण होते हुए भी काव्यरूपों की दृष्टि से वह कुछ विशेष उल्लेखनीय नहीं है।

सामान्यतः “बीसवीं शताब्दी में पदार्पण करते ही जो स्थिति चित्र हमारे सामने आता है उसकी रूपरेखा बड़ी घुंघली तथा अस्तव्यस्त है। प्रत्येक कलाकार और आलोचक अतीत से पलायन करने के लिए आतुर दिखाई पड़ता है—विलक्षण धाराओं तथा नूतनता के मोह का बोलबाला है।”^{३१} इस प्रकार बीसवीं शताब्दी की पाश्चात्य समीक्षा में प्रभाववाद, अभिव्यंजनावाद, अंतश्चेतनावाद, अतियथार्थवाद, अस्तित्ववाद, उपयोगितावाद, मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद और मार्क्सवाद आदि विभिन्न धारयाँ प्रवाहित हो रही हैं तथा क्रीचे, सात्र, टॉलस्टॉय, रिचार्ड्स व कॉडवेल आदि विचारकों ने अपने-अपने दृष्टिकोण से सिद्धान्त-निरूपण भी किया है पर पाश्चात्य समीक्षा के सैद्धांतिक विकास में उनका योगदान स्वीकार करते हुए भी काव्यरूपों के वर्गीकरण की दिशा में उनके योगदान का महत्व प्रतिपादित नहीं किया जा सकता।

२९. पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा— प्र. सं. डॉ. नगेन्द्र; स. डॉ. सावित्री सिन्हा; भूमिका; पृष्ठ ८

३०. “आधुनिक युग में कला सम्बंधी चिन्तन का प्रथम महामनीषी कांट था, जिसने पूर्वयुग के चिन्तन को बहुत आगे बढ़ाया। इसीलिए वह आधुनिक उत्तर विचारणा का जनक माना जाता है।”

—नया साहित्य : नये प्रश्न—श्री. नंददुलारे वाजपेयी; पृष्ठ ७९

३१. पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा—प्र. सं. डॉ. नगेन्द्र; स. डॉ. सावित्री सिन्हा; भूमिका; पृष्ठ १०

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो पाश्चात्य-साहित्यमें काव्य विभाजन का कोई निश्चित स्वरूप नहीं प्राप्त होता और प्रायः हडसन (William Henry Hudson) के विचारों को ही इस दिशा में प्रस्तुत किया जाता है। हडसन ने काव्य के दो प्रमुख भेद विषयीगत या व्यक्तिनिष्ठ (subjective or personal) और विषयगत या वस्तुनिष्ठ (objective or impersonal) नामक माने हैं। इसके पश्चात् उन्होंने विषयीगत या व्यक्तिनिष्ठ काव्य के गीति (लीरिक), विचारात्मक, चिन्तनात्मक, या दार्शनिक काव्य और उत्साह गीत (ओड), करुण गीत, (एलीजी) तथा पद्य पत्र (एपीसिल) नामक चार रूप माने हैं। इसी प्रकार विषयगत काव्य के वह वर्णन या समाख्यान (नेरेशन) और रूपक (ड्रामा) नामक दो प्रमुख भेद मानते हैं तथा वर्णनात्मक काव्य के पद्यात्मक वीरगाथा (बैलेड), महाकाव्य (एपिक) व छन्दोबद्ध रोमांस अर्थात् प्रेमकाव्य तथा निम्नजीवन वर्णन नामक कुछ प्रमुख रूपों की चर्चा करते हैं। साथही स्वगत के भी नाट्य गीत (ड्रैमेटिक लिरिक), नाट्य कथा (ड्रैमेटिक स्टोरी) व नाट्य स्वगत (ड्रैमेटिक मोनोलोग) नामक तीन प्रमुख भेद मानते हैं।^{३२}

भवभूति की अमर कृति उत्तर रामचरित

वस्तुतः भवभूति संस्कृत साहित्य के महान् निर्माताओं में से एक है^१ और संस्कृत नाट्य साहित्य में तो कालिदास के पश्चात् उन्हें ही स्थान प्रदान किया जाता है तथा संस्कृत साहित्य के प्रसिद्ध समीक्षक राजशेखर ने तो स्वयं को भवभूति का अवतार कहा है। यद्यपि प्राचीन सूक्ति-संग्रहों में भवभूति के नाम से कुछ उद्धरण भी पाये जाते हैं पर उनका महत्त्व नकारात्मक ही है और भवभूति को नाटककार के रूप में ही विशेष ख्याति प्राप्त हुई है।^२ यों तो भवभूति ने महावीर चरित, मालती माधव और उत्तर रामचरित नामक तीन नाटकों का सृजन किया है पर उत्तर रामचरित को ही उनकी श्रेष्ठतम कृति माना जाता है।^३ स्वयं भवभूति ने ही कहा है—“शब्दब्रह्मविदः कते परिणतः-

१. “भवभूति संस्कृत साहित्य के महान् निर्माताओं में से एक हैं। प्रायः प्रत्येक भाषा के दो चार ऐसे प्रतिभाशाली मनस्वी होते हैं, जिनके बल, व्यक्तित्व और बुद्धि पर उस भाषा का संपूर्ण अस्तित्व निर्भर करता है। भवभूति उन्हीं दो चार यशस्वी प्रणेताओं की कोटि में आते हैं। संस्कृत साहित्य के साथ भवभूति का नाम अमर है।”

—अक्षर अमर रहें : श्री. वाचस्पति गैरोला; पृष्ठ २०१

२. “संस्कृत साहित्य के सर्वप्रिय नाटककारों में भवभूति का सम्मानपूर्ण स्थान है।”

—उत्तर रामचरित : अनु. प्रो. इन्द्र; भूमिका; पृष्ठ १

३. “उत्तर रामचरित में भवभूति का काव्य कौशल चरम सीमा को पहुँच गया है।”

—अक्षर अमर रहें : श्री वाचस्पति गैरोला; पृष्ठ २१०

प्रज्ञस्य वाणीमिमाम्"; यह नाटक निर्विवाद रूप से उनकी परिपक्व प्रतिभा की प्रसूति है ।

उत्तर रामचरित नाटक की कथावस्तु अत्यधिक संक्षिप्त है । वाल्मीकि रामायण के उत्तरकांड में एक स्थल पर यह प्रसंग आया है कि एक निराधार लोकोपवाद को सुनकर राम ने सीता का परित्याग कर दिया था । इसी प्रसिद्ध कथा का आधार लेकर ही भवभूति ने 'उत्तर रामचरित' का सृजन किया है किन्तु रामायण के उपाख्यान की अपेक्षा भवभूति के नाटक में कई नवीनताएँ भी हैं जो कि उनकी मौलिकता का परिचय देती हैं । 'उत्तर रामचरित' सात अंकों में समाप्त हुआ है और उसमें नाटककार ने कथावस्तु को इस प्रकार सजाया है— प्रथम अंक में अंत.पुर में राम और सीता बैठे हुए हैं, उसी समय अष्टावक्र मुनि वहाँ प्रवेश करते हैं । राम ने प्रजा की भलाई के लिए सीता तक को त्याग देने की प्रतिज्ञा मुनि के सामने की । उधर लक्ष्मण द्वारा लाये हुए राम के विगत जीवन से सम्बन्धित चित्रों को देखते हुए सीता की अभिलाषा तपोवन देखने की होती है । इधर दुर्मुख नाम के जासूस ने सीता के चरित्र के सम्बन्ध में प्रचलित लोकोपवाद की सूचना राम को दी और उसे सुनकर राम ने सीता को त्याग देने का निश्चय कर लिया । द्वितीय अंक में राम के पंचवटी वन में प्रवेश और शूद्रक के वध तथा उनके जन्मस्थान के पर्यटन सम्बन्धी घटनाओं को अंकित किया गया है । तृतीय अंक में सीता वियोग के फलस्वरूप रामचन्द्र, वासन्ती, तमसा और छाया-सीता के सामने विलाप करते हैं । इसी अंक के विष्कंभक में तमसा और मुरला के सम्भाषण द्वारा जान पड़ता है कि राम ने सीता की स्वर्ण प्रतिमा बनाकर उसे ही सहर्षमिणी मानकर अश्वमेध यज्ञ किया है । इसी अंक में भवभूति ने यह भी चित्रित किया है कि वनवास की दशा में एक दिन प्रसव वेदना से पीड़ित होकर सीता गंगा में कूद पड़ती है किन्तु पृथ्वी तथा गंगा उनको पाताल में ले जाकर रख देती हैं और उनके दोनों यमजकुमारों लव और शिशु को महर्षि वाल्मीकि को सौंप देती हैं । चतुर्थ अंक में जनक, अरुन्धती और कौशल्या के वर्णन के साथ-साथ नाटककार ने लव के साथ उनकी भेंट करा दी है तथा पंचम अंक में चन्द्रकेतु और लव के युद्ध का प्रसंग अंकित है । षष्ठम अंक में विष्कंभक में विद्याधर और विद्याधरी के पारस्परिक संभाषण द्वारा लव और चन्द्रकेतु के युद्ध का वर्णन किया गया है । राम से लव, कुश और चन्द्रकेतु की भेंट भी इसी अंक में होती है तथा कुश द्वारा वाल्मीकि कृत रामायण की कथा का ज्ञान भी होता है । सप्तम अंक में राम-सीता-वनवास का अभिनय देखते हैं । अंत में राम और सीता का पुनर्मिलन हो जाता है ।

प्रक्षिप्त अंश सम्मिलित होते रहे हैं; अतः यह ठीक ठीक नहीं कहा जा सकता कि उत्तर रामचरित के पूर्व पद्मपुराण के उक्त पाताल खंड की रचना ही चुकी थी या नहीं। इसी प्रकार प्रायः अधिकांश विद्वानों ने उत्तर रामचरित के तृतीय-अंक के छाया-सीता सम्बन्धी वर्णन को मौलिक कल्पना ही माना है किन्तु कुछ आलोचकों ने इस विषय में विपरीत मत भी प्रकट किए हैं। 'उत्तर रामचरित' के गुजराती अनुवाद की भूमिका में श्री उमाशंकर जोशी ने दिग्नाग की नाट्य-कृति 'कुन्दमाला' से उत्तर रामचरित की तुलना करते हुए 'उत्तर रामचरित' को कुन्दमाला से अत्यधिक प्रभावित माना है और छाया-सीता सम्बन्धी कल्पना को वह भवभूति की मौलिक उद्भावना नहीं मानते। श्री उमाशंकर जोशी ने कुन्दमाला का रचयिता पाँचवीं शताब्दी के बौद्ध दार्शनिक दिग्नाग को समझ लिया है, जिनका उल्लेख कालिदास के 'पूर्व मेघदूत' में हुआ है और जिनको मल्लिनाथ ने तत्सम्बन्धी पद्य की टीका में कालिदास का समकालीन और प्रति-स्पर्धी माना है, किन्तु वास्तव में कुन्दमाला के रचयिता बौद्ध दार्शनिक दिग्नाग नहीं हैं बल्कि ईसा की दसवीं शताब्दी में किसी दूसरे दिग्नाग द्वारा उसकी रचना हुई है।^५ सच तो यह है कि भवभूति के पूर्ववर्ती साहित्य में कहीं भी 'कुन्दमाला' का उल्लेख नहीं मिलता और सर्वप्रथम रामचन्द्र गुणचन्द्र कृत नाट्यदर्पण (११०० ई.) में ही उसका उल्लेख मिलता है अतः हम निश्चित रूप से कह सकते हैं कि 'कुन्दमाला' उत्तर रामचरित की अपेक्षा परवर्ती कृति है और श्री डे (S. K. De) ने तो स्पष्टतया कहा है कि उत्तर रामचरित को कुन्दमाला से प्रभावित मानना निराधार ही प्रतीत होता है।^६

इसमें कोई सन्देह नहीं कि भवभूति की नाट्य कृतियाँ कहीं कहीं कालिदास की कृतियों से अवश्य प्रभावित हुई हैं और जहाँ कि 'मालती माधव' पर विक्रमोर्वशीय तथा मेघदूत का प्रभाव पड़ा है वहाँ उत्तर रामचरित भी 'अभिज्ञान शाकुन्तल' और 'रघुवंश' से प्रभावित-सा जान पड़ता है।^७ इस प्रकार 'उत्तर

५. Kundmala and Uttar Ramcharita—K. A. Subromania Iyer; Oriental Conference, 1933; pp. 91. 97.

६. History of Sanskrit Literature, p. 63; footnote 1.

७. "कालिदास के अभिज्ञान शाकुन्तल ... की छाया भवभूति के उत्तर रामचरित पर कहीं कहीं अवश्य दिखाई देती है। उदाहरण-रूप में, सीता तथा शाकुन्तला—दोनों का अपने पतियों द्वारा परित्याग किया जाता है, और वह भी तब जब कि दोनों के गर्भ में सन्तान है। राम और दुष्यंत समान रूप से पत्नी परित्याग के बाद विवाद-ग्रस्त हो जाते हैं। दोनों का अपनी पत्नियों के साथ सुदूर आश्रमों में पुनर्मिलन होता है और वह भी अपने परिचित पुत्रों के द्वारा।"

रामचरित' नाटक के प्रथम अंक के चित्रदर्शन दृश्य की कल्पना भास के प्रसिद्ध नाटक 'स्वप्न वासवदत्ता' के चित्रदर्शन दृश्य से या कालिदास की 'रघुवंश' के निम्नलिखित श्लोक से ली गई प्रतीत होती है--

तयोर्यथा प्रार्थितमिन्द्रियार्थानासेदुषीः • सद्ममु चित्रवरसु ।
प्राग्जानि दुःखान्वपि दण्डकेषु सर्वित्य वा नानिमुखान्वभूवन् ॥

'उत्तर रामचरित' के छठवें अंक में राम और लवकुश के अज्ञात मिलन की कल्पना बहुत कुछ अभिज्ञान शाकुन्तल के सातवें अंक में दुष्यन्त और भरत के अज्ञात मिलन के अनुरूप ही है तथा श्री बेलवलकर (S. K. Belwalkar) ने उत्तर रामचरित के मराठी अनुवाद की भूमिका में मुखद सम्मिलन के उक्त दोनों दृश्यों पर तुलनात्मक प्रकाश भी डाला है । इसी प्रकार अभिज्ञान शाकुन्तल के छठवें अंक में दुष्यन्त की विरह-दशा को देखकर जिस प्रकार सानुमती कहती है--'सर्वथा प्रमाजिनं त्वया प्रत्यादेश दुःखं अकुन्तलायाः' उसी प्रकार सीता भी अपने पति राम के सम्बन्ध में कहती हैं--'अहो उत्तरवातमिदानी में परित्यागं लज्जाशब्दमार्यपुत्रेण' । यहाँ यह भी स्मरणीय है कि कुछ विद्वानों ने छाया-सीता की कल्पना का मूल स्रोत 'अभिज्ञान शाकुन्तल' का छठा अंक मान लिया है जिसमें कि सानुमती अप्सरा अवश्य रूप से दुष्यन्त की विरह दशा का अवलोकन करती है । साथ ही 'उत्तर रामचरित' के चतुर्थ अंक के चौथे श्लोक में सीता के शिगु रूप का वर्णन बहुत कुछ 'अभिज्ञान शाकुन्तल' के सातवें अंक के सत्रहवें श्लोक में वर्णित सर्वदमन के चित्रण के सदृश्य ही है ।

भवभूति का 'उत्तर रामचरित' भास की स्वप्नवासवदत्ता से भी प्रभावित है और विचारकों का कहना है कि "महाकवि भास के स्वप्नवासवदत्ता नाटक (अंक ५) में महाराजा उदयन अपनी प्रेयसी वासवदत्ता को (जिसकी मृत्यु मंत्री योगन्धारायण ने आग में जल जाने के कारण घोपित कर दी थी—परन्तु जो वस्तुतः जीवित थी) स्वप्न में देखते हैं और नीद में ही रोना आरम्भ करते हैं ।

८. उदाहरणार्थ; अभिज्ञान शाकुन्तल के सातवें अंक में दुष्यन्त सर्वदमन को देख कर कहता है--

अस्य बालकस्य रूपसंवादिनी आकृतिः

इस कथन की उत्तर रामचरित के छठवें अंक के निम्न कथन ने मादृश्यता स्पष्ट है और हम देखते हैं कि उसमें राम ने लव को देखने के पश्चात् इसी प्रकार कहा है--

अये ! न केवलमस्मत् संवादिनी आकृतिः ।

उस समय वासवदत्ता आती है, महाराज के अंगों का स्पर्श करती है और लौट जाती है। उदयन स्पर्श-मुख का अनुभव करने के साथ ही उठ बैठते हैं परन्तु वासवदत्ता को न देखकर अधिक विलाप करते हैं।

उत्तर रामचरित में लगभग ऐसा ही दृश्य सीता-स्पर्श से राम के सम्बन्ध में दिखाया गया है। राम उन्मत्त होकर वासन्ती से कहते हैं, मैंने अभी सीता को देखा है।

स्वप्न वासवदत्ता मे उद्धरण इस प्रकार है :

उदयन—मित्र (विदूषक) ! तुम्हारे लिए एक अच्छा समाचार है, वासवदत्ता जीवित है।

विदूषक—हाय ! वासवदत्ता, कहाँ है वासवदत्ता ? वह तो कब की मर चुकी।

उदयन—नही, मित्र नहीं ! मैं आधा जाग रहा था जब वह आई। अपने मधुर स्पर्श से उसने मुझे उठाया और फिर चली गई। रुमण्वत् ने मुझे यह कह कर धोखा दिया है कि वह मर चुकी है।

उत्तर रामचरित मे एतत्सदृश्य ही प्रकरण है :—

राम—सखि वासन्ती, तुम्हारा सौभाग्य उदय हुआ आज।

वासन्ती—वह कैसे महाराज !

राम—सीता मुझे मिल गई है।

वासन्ती—महाराज, वह कहाँ है ?

राम—वह देखो, तुम्हारे सामने खड़ी है।

निस्संदेह भास, कालिदास तथा भवभूति भारत की नाट्य-कला-परम्परा के परस्पर गुंथे हुए एक ही तार के मोती हैं। उत्तरकालीन कवियों पर इन्हीं तीनों की अमिट छाप स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होती है। निस्सशय भवभूति पर 'अपने पूर्ववर्ती दोनों महाकवियों की भी छाप है।'^९

सामान्यतः किसी भी नाटक की कथावस्तु पर विचार करते समय यह भी देखा जाता है कि उसमें घटनाओं की ऐक्यता, सार्थकता, स्वाभाविकता और घात-प्रतिघात की गति है या नहीं। उत्तर रामचरित मे सबसे बड़ी त्रुटि तो यह पायी जाती है कि उसकी कथावस्तु नाटक के लिए उपयुक्त न थी और उसमें भास की स्वप्नवासवदत्ता तथा कालिदास की अभिज्ञान शाकुन्तल की भाँति नायक-नायिका का पारस्परिक वियोग कराकर अंत में सम्मिलन करा

दिखा रहा है। चूँकि मरत ने तादृशशस्त्र में नटक को 'सुखायुक्त' माना है और प्राचीन आचार्यों ने नटक का सुखान्त होना ही आवश्यक कहा है, अतः संस्कृत साहित्य में सुखान्त नटकों का प्रचलन नहीं हुआ।^{१०} यही कारण है कि

१०. मार्गरीय नटक परम्परा में सुखान्त निरोध के सम्बन्ध में विष्णु विश्वर प्रकट करते हुए श्री. अग्निदासनाथ सुबुद्ध अंत में इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं—

‘मार्गरीय नटकशास्त्र का विधान है कि वह अपने साधनों का कथन इतिहास में करे। यही इतिहास यद्यपि का न सन्तु यही है कि वह विविध जीवनावस्थाओं की दशाओं के सामने उपस्थित करने के लिए ऐसे चरित्रों का माध्यम ले जो प्रसिद्ध हों और विनयी जीवन कहानी विविध अवस्थाओं में प्रकट रहे हों। विद्वत्चरित्रों के प्रदर्शन कर्तों से दशक रूप अपने मानस्यों को सजी सौष्टि देकर सके और विनये महावक्त्र, बहूना तथा साहित्यिक रूप को प्राप्त करके अपने जीवन में मगल हो सकें। अब ऐसे विधान में सुखान्त की संभावना ही कहीं क्योंकि सुखान्त का तो सीधे-सीधे और सगुण अन्तर्गत यह है कि विनयी अंत सुखान्त ही। सुखान्त अंत स्वयं अपने में उपनयन और सौभाग्य का संतक है। निगमात्सुर्ग उपनयन जीवन के विना यदि उपनयन को किये जाने से वे अवस्था को नहीं कहे का मकदं अर्थात् उपनयन या विद्वि जीवन का सत्य नहीं, है, जीवन की वास्तविकता अवगत ही मगली है; किन्तु वह तो विना अग्रगण्य कारणों के नहीं। यह अस्मिद्धि या उपनयनता मिथ्या है उपनयन के परिणाम स्वरूप... जीवन को वास्तव सुख और सुख का मगलता या उपनयनता के मकदं अपने में कही गृहीत है, यह है जीवन की वास्तविकता; किन्तु जीवन का अर्थ नहीं। मार्गरीय नटक का मूल उद्देश्य आदर्शोन्मुखी था।... चरित्रों के मगल प्रदर्शन का माध्यम केवल सौभाग्य ही उद्देश्य की अति पूर्ण करत था कि इन चरित्रों के जीवन कथनों में वह उनकी असाधारण कठिनाइयों को उपस्थित करके आदर्श जीवन की अवस्थाओं में दर्शकवृत्त को परिचिंत करा है; किन्तु साथ ही उन कठिनाइयों को असाध्य न होने दे।... यही मगल ही मगली है नटक की आदर्शोन्मुखता। यह तो अंत या मार्गरीय नटक विधान का। यही गृह्य है मार्गरीय नटक परम्परा में सुखान्त के निरोध का।’

—संस्कृत-संस्कृत : श्री. अग्निदासनाथ सुबुद्ध; २. ७१-७३

भवभूति को 'उत्तर रामचरित' के अन्त में राम और सीता का मिलन कराना पड़ा है और इससे चाहे नाट्यशास्त्र के नियमों की रक्षा अवश्य ही गई हो परन्तु कथावस्तु और घटनाओं में अधिक स्वाभाविकता नहीं दीख पड़ती। हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि 'स्वप्नवासवदत्ता' में उदयन और वासवदत्ता के पुनर्मिलन में तथा 'अभिज्ञान शाकुन्तल' के दुष्यन्त और शकुन्तला के पुनः सयोग में ऐसी अस्वाभाविकता नहीं दृष्टिगोचर होती। साथ ही 'उत्तर रामचरित' में वर्णनात्मक प्रसंगों की अधिकता और घटनाओं की न्यूनता सी पाई जाती है तथा मेकडॉनल महोदय ने तो वर्णनात्मक प्रसंगों की प्रचुरता के कारण ही उसे नाटक न मानकर नाट्य काव्य माना है। यद्यपि 'उत्तर रामचरित' में घटनाओं का ऐव्य अवश्य दीख पड़ता है पर घटनाओं की सार्थकता का कहीं-कहीं स्पष्टतया अभाव-सा है और प्रथम अंक में राम व सीता का वियोग वर्णन है तथा सातवें अंक में मिलन। इस प्रकार दूसरे अंक से लेकर छठे अंक तक की घटनाएँ यदि न भी होती तो भी राम और सीता का मिलन हो सकता था। यों तो भावों का चरमोत्कर्ष प्रत्येक अंक में देख पड़ता है पर घटनाएँ स्वाभाविक और सार्थक नहीं प्रतीत होती। चूँकि प्राचीन आचार्यों ने रंगमंच पर युद्ध का दृश्य दिखाने का निषेध किया है अतः भवभूति ने भी लव और चन्द्रकेतु के युद्ध का वर्णन छठवें अंक के विष्कंभक में विद्याधर और विद्याधरी की बातचीत के अंतर्गत ही किया है पर कवित्व की दृष्टि से चाहे इस युद्धवर्णन का कुछ महत्त्व ही भी लेकिन नाटकत्व की दृष्टि से इस विस्तृत युद्ध वर्णन की कोई आवश्यकता न थी। निस्संदेह उत्तर रामचरित में विष्कंभकों का प्रयोग अत्यन्त कुशलतापूर्वक हुआ है और कथावस्तु के निर्वाह तथा प्रवाह के लिए वह अत्यन्त आवश्यक प्रतीत होते हैं। साथही भवभूति ने सातवें अंक के गर्भांक की सृष्टि कर नाटक को सुखात बनाने में सफलता-भी प्राप्त की है और नाट्यकला की दृष्टि से इस गर्भांक का पर्याप्त महत्त्व है।

'उत्तर रामचरित' की कथावस्तु में जो एकसूत्रता और स्वाभाविकता का अभाव देख पड़ता है उसका कारण यही है कि नाटककार ने जितना अधिक ध्यान अपनी नाट्यकृति के प्रधान पात्रों के चरित्र-चित्रण की ओर दिया है उतना कथावस्तु की ओर नहीं। यद्यपि उत्तर रामचरित में अनेक पात्रों की अवतारणा की गई है पर राम और सीता ही प्रधान पात्र हैं तथा वह दोनों ही वाल्मीकि रामायण के राम व सीता से पूर्णतः भिन्न हैं। वस्तुतः आदि कवि वाल्मीकि ने राम को एक महापुरुष मात्र मानकर उनके मानवीय चरित्र का चित्रण किया था^{११} किन्तु भवभूति के समय में राम देवता के रूप में स्वीकार किए जा चुके

ये अतः उत्तर रामचरित में उन्हें देवता ही माना गया है। यद्यपि कथावस्तु को देखते हुए राम का चरित्र-चित्रण नाट्यशास्त्र के नियमानुसार—नायक को सर्वगुण सम्पन्न मानकर चलना—कोई आसान कार्य नहीं था पर भवभूति को राम के चरित्र-चित्रण में निस्सन्देह अद्वितीय सफलता प्राप्त हुई है और उत्तर रामचरित के राम देवता होते हुए भी एक आदर्श मानव ही हैं।^{१२}

यहाँ यह स्मरणीय है कि वाल्मीकि के राम ने वंश-मर्यादा की रक्षा के लिये पतिव्रता सीता को छल से वन भेजा था पर भवभूति ने ऐसा न कर राम

१२. "In Rama, the hero of the play, perfect ideal of manhood has been drawn. It is hardly possible to conceive a higher ideal. Both in his private and public capacities—as a house-holder and a king he shines out like a brilliant and magnificent star to guide the steps of erring humanity. As a house holder, the two fold aspect of his character viz. as husband, and father has been set forth in very brilliant colours in the drama; the other two aspects, viz. as son and brother have been left in the back ground, in as much as there was no occasion in the drama for a fuller treatment of them. As a faithful and affectionate husband he stands unrivalled. Though he had to banish his beloved wife in obedience to the call of a higher duty, yet his affection for her did never undergo the slightest change. Through out his life he convinced by his conduct his unbounded and pure affection for his wife. The heart-rending cries and almost frantic movements on account of the pangs of separation from his dearest wife though they disclose the depth of his love, verge almost on sentimentalism and mark the transition from a heroic age to an age of sentiment. It should be noted here that Bhavabhuti's conception of conjugal love is of a very high order, it is free from all taints of sordid selfishness and sensualism and is characterised by self abnegation and the losing of one's personality in that of the other."

—Uttara Ramcharitam —Edi. B. Goswami; Introduction; P. 24-25.

के चरित्र को समुज्ज्वल रूप प्रदान किया है और 'उत्तर रामचरित' में राम राजा का प्रधान धर्म प्रजारंजन व लोकहित ही मानते हैं तथा प्रथम अंक में ही राम ने अष्टावक्र मुनि के सामने प्रतिज्ञा करते हुए कहा था कि लोकहित के लिये मुझे यदि सीता को भी छोड़ना पड़े तो तनिक भी व्यथा न होगी। इसी प्रकार शूद्रक (शम्बक) वध सम्बन्धी घटना में भी वाल्मीकि रामायण और उत्तर रामचरित में असमानता सी दीख पड़ती है और आदि कवि के राम ने शूद्रक (शम्बक) का वध इसलिए किया था क्योंकि वह शूद्रक होकर तपस्या कर रहा था पर भवभूति के राम ने उसे शाप से मुक्त करने के लिये कृपापूर्वक उसका सिर कृपाण से काटकर अलग कर दिया था। इस प्रकार भवभूति ने यथासंभव राम के चरित्र के उन्हीं पहलुओं को चित्रित किया है जो कि एक आदर्श चरित्र के लिए अत्यावश्यक है। यो तो राम ने सीता को निर्वासित करके धर्म का काम किया या अधर्म का और राम का निरुपाय व निरपराध सीता को घनवास का दंड देना क्या उचित माना जा सकता है आदि प्रश्नों में विद्वान एकमत नहीं है पर हमारी दृष्टि में राम का यह कार्य उनकी महानता का छोटक है और रामराज्य की कामना इसलिए की जाती है क्योंकि राम ने प्रजारंजन के लिए सीता तक को निर्वासित कर दिया था। हमें यह न भूलना चाहिये कि सीता के वियोग में राम को भी दुःख हुआ था और उनकी विरह-दशा का भवभूति ने विस्तारपूर्वक वर्णन भी किया है।^{१३} साथ ही उनके हृदय में सीता के प्रति असीम अनुराग था और यही कारण है कि उन्होंने सीता को वन भेजने के उपरान्त दूसरा विवाह नहीं किया तथा अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर सीता की स्वर्ण-प्रतिमा वनवाकर यज्ञ सम्पन्न किया था। हो सकता है कि राजा के रूप में उनका हृदय पाषाण से भी कठोर हो और वह प्रेम से अधिक कर्तव्य को महत्व

१३. उदाहरणार्थ; राम सीता-विसर्जन की पीड़ा को सहन नहीं कर पाते और विलाप करते हुए यही कहते हैं—

शैशवात् प्रभृति पोषितां प्रियां, सीहदादपृथगाश्रयाभिमाम् ।

छद्मना परिददाभि मृत्यवे, शौनिके गृहशकुन्तिकामिव ॥

इसी प्रकार दंडकारण्य में भी वह प्रिया सीता की स्मृतियों से व्यथित हो करुण क्रन्दन करते हुए कहते हैं —

हा हा देवि ! स्फुटित हृदयं ध्वंसते देहबन्धः

शून्यं मन्ये जगदविरलज्वालमन्तर्ज्यैर्वलामि ।

सीदन्नन्धे तमसि विधुरो मज्जतीवान्तरात्मा

विष्वडभोहः स्थगयति कथं मन्दमाग्यः करोमि ॥

देते हों पर वास्तव में उनका हृदय कुसुम से भी कोमल जान पड़ता है।^{१४} निस्संदेह भवभूति के राम के विरह में जैसी स्वाभाविकता विद्यमान है वैसी बहुत कम स्थानों पर दीख पड़ती है और उनका चरित्र अतुलनीय ही है तथा नाटक के वह एक महान पात्र है।

राम की भाँति उत्तर रामचरित की सीता का चरित्र भी आदर्श माना जा सकता है^{१५} पर उनका चरित्र अत्यधिक करुणापूर्ण ही है तथा नाटक में प्रारंभ से अंत तक हमें सीता में धैर्य, गांभीर्य, मर्यादा, संतोष व सहनशीलता के दर्शन होते हैं। यद्यपि श्री. द्विजेन्द्रलाल राय का कहना है कि “भवभूति के नाटक में सीता का चरित्र अच्छी तरह प्रस्फुटित ही नहीं हुआ। जो कुछ स्पष्ट हुआ है, वह उनका अपाधिब सतीत्व ! भवभूति की सीता नाटक की नायिका नहीं है, कविता की कल्पना है।”^{१६} पर हम इस कथन से सहमत नहीं हैं और हमारा तो यही कहना है कि सीता को ‘आत्मचिन्ताशून्य’ मानना किसी भी दृष्टि से उचित नहीं है क्योंकि राम के, अष्टावक्र मुनि के सामने, यह कहने पर कि प्रजारंजन के लिए यदि मुझे सीता तक को त्याग देना पड़े तो भी मैं तनिक भी विचलित न होऊँगा, सीता ने पतिपरायण पत्नी की भाँति इस बात से व्यथित न होकर ‘अतएव राघवकुलघुरंधर आर्यपुत्र.’ कहकर उचित ही किया था। इसी प्रकार चित्रदर्शन में भी अपने विरह में राम को रुदन करते हुए देखकर सीता के नैन भर आते हैं और कहती हैं ‘आर्य देव रघुकुलानन्द एवं मम कारणात् क्लिष्टोऽसि।’ वस्तुतः सीता के हृदय में राम के प्रति सर्वदा ही असीम अनुराग रहा है और ‘वाल्मीकि रामायण’ की भाँति ‘उत्तर रामचरित’ में वनवास के अवसर पर सीता राम के कृत्य की न केवल तनिक भी आलोचना नहीं करतीं

१४. वज्रादपि कठोराणि मूढानि कुसुमादपि ।
लोकोत्तराणा चेतांसि को हि विज्ञातुमर्हति ॥

१५. “भवभूति की सीता भारत की आदर्श नारी है। उसका अपने प्रियतम के प्रति उच्छृंखल प्रेम नहीं है। वह राम में निष्कारण प्रीति एवं भक्ति रखती है। सीता अपने पति की प्यारी है। उसका प्रत्याख्यान राजघर्म-पालन से विवश होकर पति द्वारा किया गया; प्रेम की किसी न्यूनता के कारण नहीं।”

— उत्तररामचरित : हिन्दी अनुवादक प्रो. इन्द्र; भूमिका
पृष्ठ १८

१६. कालिदास और भवभूति — श्री. द्विजेन्द्रलालराय; हिन्दी अनुवादक
पं. रूपनारायण पांडेय; पृष्ठ ७०

अपितु लक्ष्मण के द्वारा राम के पास जो अपना संदेश भेजती हैं वह निस्संदेह एक अभिमानिनी साध्वी की उक्ति ही कही जाएगी । ^{१७} सच तो यह है कि सीता मानव समाज के समक्ष सती-वधुओं का आदर्श रखती हुई उत्कृष्ट चरित्र-पथ-प्रदर्शन में राम की समता करने में पूर्णतः सफल हुई हैं और समीक्षकों ने तो उनके चरित्र की भूरि-भूरि सराहना भी की है ^{१८} तथा स्वयं राम ने ही सीता की प्रशंसा करते हुए एक स्थल पर कहा है --

इय गेहे लक्ष्मीरिनममृत वर्तिनेयनयो-

रसावस्यः स्पर्शो वपुषि बहुलच्छन्दन रसः ।

अय वाहुः कंठे शिशिरमसृणो मौक्तिकसरः

किमस्या त प्रेयो यदि परमसहवस्तु विरहः ॥

१७. देखिए --

जानासि च यथा शुद्धा सीता तत्त्वेन राघव ।

भक्त्या च परया युक्ता हिता च तव नित्यशः ॥

अहं त्यक्ता च ते वीर अयशो भीरुणा वने ।

यच्च ते वचनीयं स्यादपवादः समुत्थितः ॥

वक्तव्यञ्चेवः नृपतिः धर्मेण सुसमाहितः ।

मया च परिहर्तव्यं त्वं हि मे परमा गतिः ॥

यथा भ्रातृषु वर्त्तथास्तथा पौरेषु नियशः ।

परमो ह्येष धर्मस्ते तस्त्रात्कीत्रिरनुत्तमा ॥

यत्तु पौरजने राजन् धर्मेण समवाप्नुयात् ।

अहन्तु नानुशोचामि स्वशरीरं नरर्षभ ॥

यथापवाद. पौराणा तथैव रघुनन्दन ।

पतिर्हि देवता नार्याः पतिर्वन्धु पतिर्गुरः ॥

प्राणैरपि प्रियं तस्मात् भक्तुं कार्यं विशेषतः ।

इति मद्बचनाद्रामो वक्तव्यौ मम संग्रहः ॥

१८. "Sita is the perfect type of womanhood as conceived by the Indo-Aryan mind. She had no consideration of her own self; the personality of her lord was all in all to her; and she merged her own individuality in that of her lord.... Such a noble picture of self-abnegation and ungrudging submission to the will of her lord is rare in the world's literature."

— Uttara Rama Charitam : Ed. B. Goswami;
Introduction; pp. 26.

उत्तररामचरित के अन्य पात्र वासन्ती, लव, कुग, चन्द्रकेतु, वाल्मीकि, जनक, लक्ष्मण, आत्रेयी, बूढ़क, तमसा और मुरली आदि हैं पर इनमें से वासन्ती, लव और चन्द्रकेतु का चरित्र ही कुछ विस्तार के साथ अंकित हुआ है लेकिन उक्त सभी पात्र सहायक पात्र ही हैं। इसके बावजूद हम यह मानते हैं कि उत्तररामचरित में लव का अत्रियत्व, अभिमान और तेज, वाल्मीकि की परगोककातरता, लक्ष्मण की आतृमक्ति, वासन्ती की तेजस्विता और चन्द्रकेतु की सहृदयता तथा शूरता भी प्रसंगानुसार चित्रित की गई है तथा उनके अंकन में नाटककार को अप्रतिम सफलता भी प्राप्त हुई है।

बंग-साहित्य के प्रसिद्ध नाटककार और समालोचक श्री. द्विजेन्द्रलाल राय ने कवित्व को भी नाटक का एक अंग माना है^{१९} तथा 'उत्तर रामचरित' में तो नाटकत्व की अपेक्षा कवित्व की ही प्रधानता है। चूंकि भवभूति एक कुगल कवि थे अतः उन्होंने प्रकृति सौन्दर्य और मानवीय सौन्दर्य दोनों का मनोमृगकारी वर्णन किया है पर उनकी मनोवृत्ति प्रकृति चित्रण में विशेष रूप से रमी है।^{२०} इस प्रकार अन्नकंप गिरि गह्वरों, निविड काननों, झरझर झरते हुए झरनों, दुष्प्रवेग उपत्यकाओं का सजीव चित्रण करने में जहाँ वे सफल रहे हैं वहाँ प्रकृति के मृदुल और कल्पनास्पर्शी रूप—इन्द्रधनुपरंजित विद्युत घोष, सुमधुर पवन संचार, मधुरनादी मुद्गर मेघमाला, पुण्डित लताएँ, स्फुटोन्मुख किगलय, सुखमय उपवन अदि—का चित्रण करने में भी उन्हें अप्रतिम सफलता प्राप्त हुई है।^{२१}

१९. कालिदास और भवभूति—श्री. द्विजेन्द्रलाल राय; हिन्दी अनु. श्री. रूपनारायण पांडे; पृष्ठ ९३-९७

२०. "भवभूति जैसा प्रकृति निरीक्षण बहुत क्रम कवि कर सके हैं। इसका कारण है कि भवभूति प्रकृति के सच्चे उपासक रहे हैं। उन्होंने प्रकृति का निरीक्षण अपनी आँखों से किया है। विदर्भ प्रदेश की, जहाँ कि भवभूति की जन्मभूमि है, प्रकृति का उच्च स्वरूप उनके नाटकों में यत्रतत्र आया है।"

—अक्षर अमर रहे : श्री. वाचस्पति गैरोला; पृष्ठ २०८

२१. जहाँ कि भवभूति ने उत्तर रामचरित में दंडकारण्य की भीषणता का वर्णन करते हुए कहा है—

निष्कृजस्तिमिनाः क्वचिन्त्रचिदापि प्रोच्चंडसत्स्वनाः
स्त्रेच्छाःस्फुप्तगनीर घोष नुजगन्वासप्रदीप्ताग्निवाः ।
सीमानः प्रदरोदरेषु विलमत्स्वल्पांनमो या स्वयं
तृप्यन्दिः प्रतिमूर्धकैरजगरस्त्रेन्द्रवः पीयते ॥

निस्संदेह कालिदास की मांति भवभूति के वर्णन में उतनी अधिक कमनीयता नहीं पाई जाती क्योंकि भवभूति की सीता एक देवी—आदर्श महिला—के रूप में ही चित्रित की गई हैं और नाटककार सीता के गुणो पर इतना अधिक मुग्ध हो गया कि उसे उनके वाह्य सौन्दर्य चित्रण की आवश्यकता ही न प्रतीत हुई^{२२} पर इतना होते हुए भी उन्होंने सीता के मुख का वर्णन दो बार अवश्य किया है। एक बार तो विवाह के अवसर पर सीता के रूप का वर्णन किया गया है^{२३} और दूसरी बार नाटककार ने तमसा द्वारा विरहिणी सीता का वर्णन करवाया है^{२४} तथा हम यह कह सकते हैं कि कालिदास का वर्णन आलंकारिक अधिक है जबकि भवभूति का भावात्मक ही है। श्री. द्विजेन्द्रलाल राय के शब्दों में “वात यह है कि सीता का बाहरी रूप देखने का अवसर ही भवभूति को नहीं है। वे सीता के गुणो पर ही मुग्ध हैं। भवभूति का यह वर्णन इतना पवित्र, इतना उच्च है कि वे अवश्य सीता को मातृभाव से देखते हैं। माता के रूप का वर्णन और ही हो क्या सकता है? सर्वांग में, भीतर बाह्य, वातचीत और हाव भाव में, माता सर्वत्र माता ही है, और कुछ नहीं।”^{२५}

वहाँ उन्होंने पर्वतो पर प्रवाहित होनेवाले निर्झरो की मनमोहिनी झाँकी भी अंकित की है—

इह समदशकुन्ताक्रान्तवानीरवीरुत्—

प्रसवसुरमिशीतस्वच्छतोया वहन्ति ।

फलभरपरिणामश्यामजम्बुनिकुंज—

स्वल्पन्दमुखरभूरिस्त्रोतसो निर्झरिण्यः ॥

२२. वस्तुतः उसके रूप चित्रण का तो कोई प्रश्न नहीं उठता जिसके सम्बंध में स्वयं राम ही इस प्रकार के विचार व्यक्त करते हैं—

उत्पत्ति परिपूतायाः किमस्याः पावनान्तरैः ।

तीर्थोदकंच वह्निश्च नान्यतः शुद्धिमर्हतः ॥

२३. प्रतनुविरलैः प्रान्तोन्मीलन्मनोहर कुन्तलैः

दशनमुकुलैर्मुग्धालोक शिशुर्दघती मुखम् ।

ललित ललितैर्ज्योत्स्ना प्रायैरकृत्रिम विभ्रमै—

रक्ततमधुयैरम्बानां मे कुतूहलमगकैः ॥

२४. परिपांडुदुर्बलपोलसुन्दरं

दघती विलोककवरीकमाननम् ।

करुणस्य मूर्तिरिव वा शारीणी

विरहव्यथेय वनमेति जानकी ॥

२५. कालिदास और भवभूति—श्री द्विजेन्द्रलाल राय; हि. अनु. श्री रूपनारायण पांडेय; पृष्ठ १०८

जैसा कि भवभूति ने 'उत्तर रामचरित' के प्रारंभ में ही कहा है—
 'यं ब्रह्माणमिदं देवी वाग् वश्यैवानुत्तंते'—वास्तव में संस्कृत भाषा पर उनका
 व्यापक अधिकार था और उनकी शैली का विशिष्ट गुण उनका समुचित शब्द
 विन्यास ही है तथा देश, काल, पात्र एवम् भावों के अनुरूप ही उन्होंने सर्वत्र
 शब्दयोजना की है। कालिदास के विपरीत भवभूति गौड़ी वृत्ति के आदर्श लेखक
 है और स्वयं ही अपनी शैली का आदर्श बतलाते हुए उन्होंने कहा है—

यत्पीडित्वमुदारता च वचसां यच्चार्यतो गौरवम् ।

तच्चदरित ततस्तदेव गमकं पांडित्यवैरन्वययैः ॥

यद्यपि उनकी कृति में दीर्घ सामासिक शब्दावली, पौढ़ और प्रांजल भाषा
 तथा ओज गुण की बहुलता सी दृष्टिगोचर होती है पर गौड़ी शैली के आचार्य
 होते हुए भी उन्होंने अन्तर्जगत का हृदयस्पर्शी चित्रण करते समय वैदर्भी वृत्ति का
 ही प्रयोग किया है। इस प्रकार क्लिष्ट से क्लिष्ट और सरल से सरल भाषा के
 प्रयोग में उन्हें पूर्ण सफलता मिली है और मिल्टन के सदृश्य भवभूति भी किसी
 भाव या घटना को संक्षेप में ही अंकित करने में पूर्ण सिद्धहस्त प्रतीत होते हैं।
 साथ ही अलंकारों की अनिव्यक्ति में भी वह पूर्ण सफल रहे हैं और प्रायः सर्वत्र
 ही उन्होंने मौलिक उपमाओं की उद्भावना की है।^{२६} भवभूति में अनुप्रास-
 प्रियता भी विद्यमान थी और जहाँ कि 'गद्गदनगदोदावरी वारयः',
 'नीरन्द्रनीलनिचूलानि' एवम् 'स्नेहादनराल नाल नलिनी' जैसी सरस अनुप्रास
 युक्त पंक्तियाँ उत्तर रामचरित में दृष्टिगोचर होती हैं वहाँ 'कूजतत्कान्त कपोत
 कुक्कुटकुलाः कूलं सुहाय द्रुमाः के समान प्रयोग भी विद्यमान हैं। इसी प्रकार
 उत्तर रामचरित में कन्दल, प्रतिसूयंक, कुम्भनीस, उत्पीड़ और आकूत जैसे कई
 नवीन शब्दों का भी प्रयोग हुआ है जो कि 'अमरकोश' तक में नहीं दृष्टिगोचर
 होते। छन्द योजना में भी भवभूति पूर्ण सफल रहे हैं और शिखरिणी, शार्दूल
 विक्रीडित एवम् वसन्ततिलका उनके प्रिय छन्द हैं तथा उनकी शिखरिणी की
 प्रशंसा करते हुए आचार्य क्षेमेन्द्र ने 'मुवृत्ततिलका' में लिखा भी है—

भवभूतेः शिखरिणी निरर्गलतरंगिणी ।

रचिरा वनसन्दर्भे या मयूरीव नृत्यति ॥

२६. उदाहरणार्थ—

त्रातु लोकनिव परिणतः कायवानस्त्रवेदः

धात्रो वर्मःश्रित इव तनुं ब्रह्मकोपस्य गुप्य ।

सामर्थ्यानामिव समुद्रयः संचयो वा गुणाना—

मात्रिभूय स्थित इव जगत्पुण्यनिर्माणराशिः ॥

भवभूति की वर्णनशक्ति भी अद्भूत थी^{२७} और एक ही कृति में कई रसों की व्यंजना करने में भी वह पूर्ण सफल रहे हैं तथा उत्तर रामचरित के एक ही श्लोक में अनेक रसों का जितना सुन्दर सहज समन्वय उन्होंने प्रस्तुत किया है^{२८} उतनावहुत ही कम दूसरे कवियों ने किया। यद्यपि महामुनि भरत के मतानुसार नाटक का प्रधान रस शृंगार या वीर ही होना चाहिए और नाट्यशास्त्र के इस नियम के अनुसार कुछ विद्वान उत्तर रामचरित का प्रमुख रस विप्रलम्भ शृंगार ही मानते हैं पर वास्तव में वह करुण रस प्रधान नाटक है और 'कारुण्यं भवभूतिदेव तनुते' के अनुसार करुण रस की व्यंजना में उनकी समकक्षता करने वाला अन्य कोई कवि नहीं है। वास्तव में भवभूति करुण रस के ही रसिक थे

२७. यहाँ उदाहरणार्थ उत्तर रामचरित से युद्ध वर्णन का कुछ अंश उद्धृत किया जा रहा है और हम देखते हैं कि लव के चलाए जूँभकास्त्र को देखकर चद्रकेतु कहता है—

व्यतिकर इव भीमस्त्रामसो वैद्युतश्च
प्रणिहितमपि चक्षुग्रस्तमुवतं हिमरित ।
अथ लिखितमिवेतत्सैन्यभस्पदमास्ते
नियतमजितवीर्यं जभूते जभूकास्त्रम् ॥

आश्चर्यमाश्चर्य—

पातालोदरकुंजपुजिततममःश्यामैर्नभो जंभूके—
रुत्तप्पतेस्फुरदारकूटकपिलज्योतिर्ज्वलदीप्तिभिः
कल्पाक्षेपकठोरभैवरमरुद्युस्त्रैरव स्त्रीर्यते
मीलन्मेघतडित्कडार कुहरैर्विन्ध्याद्रिकूटैरिव ॥

२८. जिस प्रकार निम्न छन्द में अद्भूत और वीर का सुन्दर समन्वय किया गया है—

आंगुज्जदिगरि कुंज कुंजर घटा विस्तीर्ण कर्णं ज्वरं
ज्यानिर्घोष मन्ददुन्दुभिरवैराह मातमुग्जृम्भयत् ।
वेदलदमख रुड मुड निकरैर्वीरो विघते भुव—
स्तृप्यत्काल करालवक्तृविधसम्याकीर्य माण्णम्लिव ॥

उसी प्रकार शृंगार और करुणा का भी सहज सामंजस्य हुआ है—

अलसलुलित मुग्धान्यध्वसपातखेदा—
दक्षिणिल परिभ्रैर्दत्त संवाहनानि ।
परिमृदित मृणाली दुर्वलान्यंगकामि
त्वमुरसि मम कृत्वा यत्र निद्रामवाप्ता ।

और अन्य सभी रसों को करुण के ही आधीन मानते थे^{२०} अतः 'उत्तर रामचरित' के समस्त अंक स्पष्टतः या प्रकारान्तर से पाठकों या दर्शकों के मानस में कारुण्य भावनाओं का ही उद्रेक करते हैं। साथ ही उत्तर रामचरित में प्रारंभ से अंत तक करुण रस की जो अँवालिनी प्रवाहित हुई है वह संस्कृत साहित्य की अक्षय निधि मानी जाती है और श्री गोवर्धनाचार्य ने आर्यासप्तशती में कहा भी है—

भवभूतेः सम्बन्धाद्भूवर भूरेव भारती भाति ।
एतत्कृत कारुण्ये किमव्यथा रोदिति द्यावा ॥

करुण की भाँति वीर रस की व्यंजना में भी भवभूति अद्वितीय माने जाते हैं और 'उत्तर रामचरित' में चन्द्रकेतु और लव के युद्ध का विस्तृत वर्णन किया गया है पर नाट्यशास्त्र के नियमों की रक्षा के हेतु विद्याधर-विद्याधरी के संभाषण में ही इस युद्ध का वृत्तांत कर्णगोचर होता है। इसी प्रकार विशुद्ध प्रेम के चित्रण में भवभूति को अनुपम सफलता मिली है और कालिदास व शकसपियर की भाँति उन्होंने वासनामूलक गुंजार-रस-पूर्ण मूर्क्तियों की अभिव्यंजना नहीं की तथा प्रेमविषयक अपने उच्च आदर्श के कारण^{३०} उन्होंने उत्तर रामचरित में विद्रूपक को भी कोई स्थान नहीं दिया। संभवतः यही कारण है कि उत्तर रामचरित में एक दो स्थलों पर ही हास्य की अभिव्यक्ति हुई है और वहाँ भी संयत एवं जिष्ट हास्य ही दृष्टिगोचर होता है।

२९. एको रसः करुण एव निमित्तभेदाद्
भिन्नः पृथक् पृथगिवऽश्रायते विवर्त्तन् ।
आवर्त्तं बुद्बुद्तरंगभयान् विकरान्
अंभो यथा सलिलमेव हि तत् समग्रम् ॥

३०. भवभूति ने प्रेम की व्याख्या इस प्रकार की है—

अद्वैतं सुखदुःखयोरनुगतं सर्वास्ववस्थामु य—
द्विश्रामो हृदयस्य यत्र जरसा यास्मिन्नतार्यो रसः ।
कालेनावरणात्ययात्परिणते यत्सस्नेह सारे स्थितं
भद्र तस्य नुमानुपस्य कथमप्येकं हि तत्प्राप्यते ।

साय ही वह दाम्पत्य प्रेम की परिणति मंतान-प्राप्ति में ही मानते हैं—

अन्तःकरणशुद्धत्वत्यदम्पत्योः स्नेहमश्रायतन् ।
आनन्दग्रंथिरेकोज्यमश्रायतममिति वच्यते ॥

उक्त विवेचन के आधार पर हम कह सकते हैं कि उत्तर रामचरित संस्कृत साहित्य की महान कृतियों में से है और भले ही उसमें समस्त नाटकीय तत्त्वों का समावेश कुशलतापूर्वक न होने के कारण वह नाटक की अपेक्षा नाटकीय काव्य कहलाती हो पर संस्कृत नाटकों की परम्परा में उसका महत्वपूर्ण स्थान तो है ही । साथ ही 'मालती माधव' नाटक की भूमिका में जो गर्वोक्ति भवभूति ने की थी वह 'उत्तर रामचरित' में अवश्य ही सार्थक हो गई है--

ये नाम केचिदिह नः प्रथमन्त्यवज्ञां
जानन्ति ते किमपि तान्द्रति नैष यत्नः ।
उत्पत्स्यन्तेऽस्ति मम कोपि समान धर्म्मा
कालो ह्य निरवधिविपुला च पृथ्वी ।'

नंददास की कविता पर एक नवीन दृष्टि

ईसा की सोलहवीं शताब्दी में भारतवर्ष में राम और कृष्ण को प्रतीक बनाकर सगुणवादी काव्य की जो भाव धारा सम्पूर्ण देश में प्रवाहित होने लगी— वस्तुतः उसका मूल स्रोत ऋग्वेद ही है। चाहे कृष्ण काव्य की निर्झरिणी का उद्गम जयदेव के 'गीत गोविन्द' को ही अवश्य समझ लिया जाय पर वास्तविकता तो यह है कि राधाकृष्ण की कथा का अंकन तो जयदेव के पूर्व भी गाथा-सप्तशती, सरस्वती कंठाभरण आदि कृतियों, पाँचवी-छठी शताब्दी की देवगिरि और पहाड़पुर की प्रतिमाओं, सन् ९७४ ई. तथा सन् ९७९ ई. के पृथ्वीवल्लभ मुंज के ताम्र पत्रों तथा धारा के अमोघवर्ष के सन् ९८० ई० के शिलालेख तक में किसी न किसी रूप में हुआ है। यो तो पुराणों और उपनिषदों में तथा ऋग्वेद के अष्टम मंडल के ८५, ८६ तथा ८७ एवम् दशम मंडल के ४२, ४३ और ४४ वें सूक्त में भी कृष्ण का वर्णन किया गया है।

हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि कृष्ण को प्रतीक बनाकर न केवल हिन्दी कवियों ने अपनी अनुभूतियों को काव्य का रूप प्रदान किया अपितु विभिन्न प्रांतीय भाषाओं में भी राधा और कृष्ण की प्रेमलीलाओं को कविता का विषय बनाया गया। इस प्रकार आसाम में शंकर नामक महाकवि द्वारा किया गया श्रीमद्भागवत का काव्यानुवाद असम भाषा और साहित्य का एक महत्वपूर्ण ग्रंथ माना जाता है तथा राम-सरस्वती नामक कवि ने तो रामायण और महाभारत दोनों का ही असम भाषा में अनुवाद किया है। बंग साहित्य के जाज्वल्यमान रत्न चैतन्य महाप्रभु और चंडीदास ने जो कृष्ण भक्ति की स्रोतस्विनी प्रवाहित की है उसने न केवल बंग, उत्कल और कर्नाटक को प्रभावित किया है अपितु हिन्दी साहित्य पर भी सम्यक् प्रकाश डाला है। उत्कल में भी सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ में ही जगन्नाथदास ने भागवत, शारदादास ने महाभारत और अच्युतानन्द ने हरिवंश का काव्यानुवाद किया लेकिन उत्कल भाषा में ही सोलहवीं शती में निर्मित 'रस कल्लोल' नामक ग्रंथ, जिसमें कि राधाकृष्ण की

प्रेमलीला का ही चित्रण है, मधुरता में जयदेव के गीत गोविन्द की समता करता है।

अनुमानतः उसी समय तेलगू भाषा में पोतनामात्य ने—जिन्हें कि पोतराजु या पोतन्ना भी कहा जाता है— श्रीमद्भागवत का काव्यानुवाद किया और इसमें कोई संदेह नहीं कि भक्त शिरोमणि पोतन्ना का काव्य कला पक्ष और भाव पक्ष दोनों ही दृष्टियों से निखरा हुआ है तथा हम जिस प्रकार हिन्दी साहित्य में कृष्ण-काव्य-धारा का प्रवर्तक और श्रेष्ठतम कवि सूरदास को मानते हैं उसी प्रकार तेलगू साहित्य में कृष्ण काव्य का प्रारम्भकर्ता पोतनामात्य को ही माना जाता है। श्री. हनुमच्छास्त्री 'अयाचित' के शब्दों में "महाभागवत की रचना के द्वारा महाकवि पोतन्ना ने तेलगू साहित्य में अमृत की धारा बहाई है।" लगभग सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ में ही विजयनगर सम्राट कृष्णराय के समय में धारवाड़ जिले के कुमार व्यास कवि ने कन्नड़ महाभारत की रचना की थी और उसी शताब्दी में श्रीमद्भागवत का काव्यानुवाद भी चीट्टु विट्टलनाथ ने कन्नड़ भाषा में किया। साथही कन्नड़ साहित्य की अक्षय निधि वैष्णव भक्तों के वे पद हैं जिनका कि प्रचार उन्होंने गाँव-गाँव घूमकर किया। इन वैष्णव भक्तों में पढरपुर निवासी पुरन्दरदास का विशेष उल्लेखनीय स्थान है और उनके समकालीन कवि कनकदास की मोहन तरंगिणी नामक कृति भी कन्नड़ साहित्य की महत्वपूर्ण कृति है। वस्तुतः पुरन्दरदास और कनकदास कन्नड़ साहित्य के सूर और तुलसी हैं।

लगभग इसी शताब्दी में पाटण (गुजरात) के महाकवि भालण ने श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध का सुललित और सुमधुर काव्यानुवाद किया तथा उनका यह अनूदित ग्रंथ बहुत अधिक प्रसिद्ध भी है पर भालण के पूर्व ही संवत् १५२८ में केशव हृदय ने गुजराती में श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध का पद्यानुवाद किया था। इसी प्रकार संवत् १५४१ में सिद्धपुर पाटण के भीम नामक कवि ने हरि लीला षोडश कला नामक कृति का प्रणयन किया था और सत्रहवीं-अठारहवीं शताब्दी में परमानन्द ने गुजराती साहित्य को कृष्ण-विषयक बहुत से सुमधुर सरस पद प्रदान किए। यहाँ यह स्मरणीय है कि तमिल साहित्य के प्रसिद्ध ग्रंथ 'प्रबन्धम्' में भी कृष्णावतार की विविध लीलाओं का वर्णन किया गया है और मराठी साहित्य में महानुभाव पंथ के कवीश्वर भास्कर की शिशुपाल वध, एकादश स्कन्ध या उत्तर गीता और श्रीकृष्ण चरित्र, दामोदर पंडित का वत्स हरण तथा नरेन्द्र कवि का रुक्मिणी स्वयंवर आदि कृतियाँ भी कृष्ण भक्ति का ही प्रचार करती हैं।

इस प्रकार जहाँ कि प्रत्येक प्रांतीय भाषा में कृष्ण काव्य की धारा प्रवाहित हो रही थी वहाँ हिन्दी साहित्य में वल्लभाचार्य के पुत्र विठ्ठलनाथ ने कुंभनदास सूरदास, परमानन्ददास, कृष्णदास, गोविन्दस्वामी, छीतस्वामी, चतुर्भुजदास एवम् नन्ददास को लेकर अष्टछाप की स्थापना की और जैसा कि डॉ. अमरनाथ झा का मत है 'उन कवियों के ग्रंथों में केवल काव्य सौन्दर्य ही नहीं है, संगीत का ज्ञान ही नहीं है; कृष्ण पेय का विविध रूप भी इनमें मिलता है । साहित्य-प्रेमी इनके काव्य का रसास्वादन करते हैं, संगीत मर्मज्ञ इनको सुनकर प्रफुल्लित होते हैं और भक्त इनको सुनकर और पढ़कर परम आनन्द प्राप्त करते हैं ।' इसी प्रकार डॉ. वासुदेवशरण अग्रवाल ने भी लिखा है "उत्तर भारत के लोकमानस से निर्गुण की परम्परा हटाकर उसमें सगुण भावों के प्रति आस्था भरने का बहुत अधिक श्रेय अष्टछाप के महामान्य कवियों को है ।"

अष्टछाप के उक्त आठ कवियों में सूरदास, परमानन्ददास और नन्ददास को ही सर्वश्रेष्ठ कवि माना जाता है तथा उनमें भी यदि सूरदास को सूर्य कहा जाय तो नन्ददास निश्चय ही सुधाकर है और अपनी सुधर काव्य-प्रतिभा, कोमलकान्त कमनीय शब्दयोजना तथा सुन्दर सरस भावनाओं द्वारा निश्चय ही उन्होंने ब्रजभाषा में अपना एक अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है । यहाँ यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि विठ्ठलनाथ ने जब संवत् १६०२ में अष्टछाप की स्थापना की थी तो उसमें नन्ददास के स्थान पर वल्लभाचार्य के अनन्य सेवक विष्णुदास छीपा को स्थान दिया था और कदाचित् इसीलिए 'श्री० गोवरघनदास के प्राकट्य की वार्ता' में नन्ददास का उल्लेख अष्टसखाओं में नहीं किया गया । वस्तुतः सं. १६०७ में जब नन्ददास पुष्टि सम्प्रदाय में सम्मिलित हुए तभी उन्हें काव्य संगीत विषयक विशिष्ट योग्यता के कारण ही अष्टछाप में स्थान दिया गया तथा विष्णुदास छीपा को गोसाईं जी का द्वार-रक्षक नियत कर दिया गया ।

अष्टछाप के अन्य अधिकांश कवियों की भाँति नन्ददास ने भी अत्यधिक संख्या में स्फुट पदों की रचना की है पर साथ ही उन्होंने कई ग्रंथों का निर्माण भी किया है । डॉ. दीनदयाल गुप्त ने 'अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय' में नन्ददास के २८ ग्रंथों की एक तालिका प्रस्तुत की है पर जैसा कि डॉ. गुप्त ने स्वयं स्वीकार किया है उस तालिका में कई ऐसे ग्रंथों के नाम हैं जो कि केवल दूसरे ग्रंथों के परिवर्तित नाम हैं और पृथक् ग्रंथ नहीं हैं । इसी प्रकार श्री. प्रभुदयाल भीतल ने अपनी कृति 'अष्टछाप परिचय' में नन्ददास के निम्नलिखित पंद्रह ग्रंथ माने हैं--अनेकार्थ मंजरी (अनेकार्थ नाममाला, अनेकार्थ भाषा, मान मंजरी (नाममंजरी, नाममाला, नाम चिंतामणि माला,) रसमंजरी, रूप मंजरी, प्रेम वारहखड़ी, स्याम सगाई, सुदामा चरित्र, रुक्मिणी मंगल, भँवर गीत,

रास पंचाध्यायी, दशमस्कन्ध भाषा, गोवर्धन लीला और पद्यावली ' नामक - पन्द्रह ग्रंथ नंददास के माने हैं । डॉ. दीनदयालु गुप्त रसमंजरी को नंददास की सर्व-प्रथम कृति मानते हैं और रास पंचाध्यायी, भँवर गीत एवम् सिद्धान्त पंचाध्यायी को अंतिम रचनाएँ मानते हैं परन्तु श्री. प्रभुदयाल मीतल उनके मत से असहमत है ।

वस्तुतः नंददास की कृतियों में रचनाकाल का उल्लेख ही नहीं हुआ है अतः उनका कालक्रम के अनुसार वर्गीकरण करना सहज नहीं है । साथही नंददास को अपने ग्रंथों के नाम के साथ मंजरी शब्द लगाना अधिक प्रिय था अतएव उन्होंने अपने पूर्वरचित ग्रंथ 'अनेकार्थ भाषा' और 'नाम माला' के नाम अनेकार्थ मंजरी तथा मान मंजरी रख दिए । इस प्रकार नंददास की कृतियों की प्रतिलिपियाँ भिन्न-भिन्न नामों से उपलब्ध होती हैं और समीक्षकों के लिए यह निश्चित करना सहज नहीं है कि वास्तव में किसे हम कवि का पहला ग्रंथ मानें । चूँकि कवि ने अपने अधिकांश ग्रंथों में रचना काल नहीं दिया है अतः कालनिर्णय, वर्गीकरण और क्रम आदि प्रश्नों को सुलझाना दुस्तर हो जाता है ।

जब हम नंददास की कृतियों पर विहंगम दृष्टि डालते हैं तो हमारा ध्यान इस ओर जाता है कि 'अनेकार्थ मंजरी' में कवि ने वल्लभ सम्प्रदायी शुद्धाद्वैत विचारों को व्यक्त किया है तथा कृष्ण भक्ति का उपदेश, कृष्ण नाम की महिमा' भगवत् भजन आदि के विषय में विचार अंकित किए हैं । 'अनेकार्थ मंजरी' में एक एक शब्द के अनेक अर्थ दोहावद्ध रूप में रखे गए हैं पर वह एक कोष ग्रंथ न होकर भक्ति ग्रंथ ही है । इसी प्रकार 'मान मंजरी' में अमर कोश के आधार पर शब्दों के पर्यायवाची रूप दिए गए हैं पर उसमें राधा का मान वर्णन भी है और प्रत्येक छन्द की प्रथम पक्ति में कवि ने प्रत्येक शब्द के पर्यायवाची शब्द दिए हैं तथा द्वितीय पंक्ति में इस शब्द का पुनः प्रयोग कर दूती द्वारा राधा के मान मनावन और शृंगार का चित्रण किया है । कदाचित् इसीलिए इस ग्रंथ को 'मान मंजरी नाममाला' भी कहा जाता है और स्वयं कवि के शब्दों में--

गूँथनि नाना नाम की अमर कोश के भाय,
मानावती के मान पर मिले अर्थ सब आय ।

रसमंजरी, रूपमंजरी और विरह मंजरी में नंददास ने मलिक मुहम्मद जायसी तथा गोस्वामी तुलसीदास की सी दोहा-चौपाई वाली पद्धति का अनुसरण किया है और इसमें कोई संदेह नहीं कि जायसी और तुलसी के पश्चात् नंददास को ही चौपाई छन्द में सरस काव्य-सृजन की सफलता प्राप्त हुई है । 'रसमंजरी'

की रचना का आधार संस्कृत के कवि भानु का संस्कृत ग्रंथ 'रसमंजरी' है और नंददास ने अपनी इस कृति में नायक-नायिका-भेद का संगोपांग वर्णन किया है। वह कहते भी हैं--

रसमंजरी अनुसार कै नन्द सुमित अनुसार ।

वरनत बनिता भेद जहूँ प्रेम सार विस्तार ॥

'रसमंजरी' नायिका भेद की प्रारंभिक कृति होने के कारण रीति साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखती है और कुछ विद्वान तो रीति काव्य की परम्परा पर प्रकाश डालते समय 'रसमंजरी' की देन को महत्वपूर्ण मानते हैं। नंददास की कृति 'रूपमंजरी' एक छोटा-सा आख्यानक काव्य है और उसमें पुष्टि सम्प्रदाय की शृंगारपूर्ण धार्मिक भावनाओं के प्रतिपादन का प्रयास किया गया है लेकिन उसमें लौकिक शृंगार ही विशेषरूप से अभिहित हुआ है तथा उप पति रस की योजना भी हुई है। ग्रंथानुशीलन से यह भी विदित होता है कि 'रूप मंजरी' नंददास की मित्र रूपमंजरी ही है और कवि ने स्वयं को उसकी सहचरी इन्दुमती के रूप में प्रस्तुत कर यह ग्रंथ प्रस्तुत किया है। साथ ही वह प्रभु के चरण कमलों तक पहुँचने के लिए रूप-सौन्दर्योपासना के पथ का अनुसरण करने पर ही जोर देता है और लौकिक प्रेम का त्याग कर अलौकिक नायक कृष्ण के साथ 'जार भाव' से अनुराग करने की कथा ही अंकित करता है।

'विरह मंजरी' एक भावात्मक काव्य है और उसमें कि सी एक ब्रजवालाकी वियोग दशा का धार्मिक चित्रण किया गया है पर कथावस्तु का अभाव-सा है तथा विप्रलम्भ की परिस्थितियों में अस्वाभाविकता भी है। विचारपूर्वक देखा जाय तो कवि जायसी के 'पद्मावत' नामक काव्य ग्रंथ की नागमती की विरह दशा का अनुसरण कर वारहमासा की परिपाटी अपनाता-सा जान पड़ता है। इसी प्रकार 'प्रेम वारहखड़ी' में ३७ दोहरों के अंतर्गत श्रीकृष्ण के मथुरागमन के अनन्तर गोपियों की विरह दशा का अंकन किया गया है और 'स्याम सगाई' में पुष्टि सम्प्रदाय की भावना के अनुकूल राधा को स्वीकारा मानकर श्रीकृष्ण के साथ राधा की सगाई का वर्णन किया गया है। लेकिन श्रीमद्भागवत में यह कथा कहीं भी नहीं दी गई है।

नंददास की मुदामा चरित और रक्मिणी मंगल नामक कृतियाँ श्रीमद्भागवत की दशम स्कंध की विविध कथाओं पर ही आधारित हैं। यद्यपि कुछ विद्वान मुदामा चरित को नंददास की कृति नहीं मानते पर डॉ. दीनदयाल गुप्त ने अपने शोध-प्रबंध 'अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय' में उसे नंददास की ही कृति स्वीकार किया है। संभवतः गोन्वामी तुलसीदास के 'जानकी मंगल' और

‘पार्वती मंगल’ से प्रभावित होकर ही नन्ददास ने ‘रुक्मिणी मंगल’ की रचना की है पर तुलसी की उक्त कृतियों की अपेक्षा नन्ददास के ‘रुक्मिणी मंगल’ में भावपूर्ण स्थलों एवम् दृश्यों के चित्रण की अधिकता सी है ।

इसमें कोई संदेह नहीं कि नन्ददास की समस्त कृतियों में ‘भँवरगीत’ और ‘रास पंचाध्यायी’ ही प्रसिद्ध है तथा श्री. प्रभुदयाल मीतल के शब्दों में ‘भाषा की कोमलता, शब्दों की सजावट और भावों की सरसता के साथ साम्प्रदायिक सिद्धान्तों की पुष्टि इन रचनाओं में ऐसी सफ़लता के साथ हुई है कि वे ब्रजभाषा साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं । इनमें धार्मिकता और साहित्यिकता का सम्मिश्रण गंगा यमुना के मिश्रित प्रवाह की तरह दृष्टिगोचर होता है ।”

‘भँवरगीत’ द्वारा कवि ने न केवल गोपी-विरह-लीला का चित्रण किया है अपितु गोपी-उद्धव-संवाद रूप में निराकारोपासना पर साकारोपासना की विजय तथा गोरखनाथ आदि हठयोगी संतों के योग पंथ तथा कबीर आदि ज्ञानमार्गी संत कवियों के ज्ञान मार्ग की अपेक्षा बल्लभाचार्य की प्रेम-भक्ति की श्रेष्ठता प्रतिपादित की है । भँवरगीत के आरंभिक अर्द्ध भाग में गोपी उद्धव संवाद है तथा अवशिष्ट भाग में कृष्णानुरागिणी गोपियों की विरह दशा का चित्रण है और जहाँ कि प्रथम भाग विचार प्रधान है वहाँ दूसरे भाग में हृदय पक्ष की प्रवर्तता है । प्रसन्नता की बात है कि कवि ने गोपियों द्वारा साधारण और स्वाभाविक तर्क ही प्रस्तुत कराए हैं तथा सुमधुर, रसमयी भाषा द्वारा दार्शनिक सिद्धान्तों का खडन और मंडन किया है ।

चूँकि गोपी-उद्धव-संवाद के मध्य अचानक ही एक भ्रमर उड़ता हुआ चला आता है और गोपियाँ उसे भी उद्धव की तरह कृष्ण द्वारा भेजा हुआ दूत समझ लेती हैं अतएव उससे सम्बोधित कर उपालम्भों द्वारा अपने व्यथित मानस की भावना को अभिव्यक्त करने के फलस्वरूप प्रस्तुत प्रसंग की ‘भँवरगीत’ अथवा ‘भ्रमरगीत’ की संज्ञा दी गयी । श्रीमद्भागवत में, जिसका कि प्रभाव प्रायः समस्त कृष्ण-भक्ति-शाखा के कवियों पर पड़ा है, प्रस्तुत कथानक ‘अध्याय द्वै’ के नाम से प्रसिद्ध है लेकिन उसमें उद्धव के ज्ञानयोग सिद्धान्त का वर्णन नहीं है और जहाँ कि उसमें गोपी-उद्धव के कुशल क्षेम के पश्चात् ही भ्रमर का आगमन हो जाता है तथा वे उपालम्भ प्रकट करने लगती हैं वहाँ नन्ददास के भँवरगीत में भ्रमर का आगमन गोपी-उद्धव-संवाद में गोपियों की विजय के पश्चात् होता है तथा वे भ्रमर को लक्षकर अपनी विरह दशा का चित्रण करती हैं ।

श्रीमद्भागवत और सूरसागर की अपेक्षा 'भैरवगीत' में कई नवीन मौलिक प्रसंगों की उद्भावना है तथा अन्य कृतियों से भावग्रहण करने पर भी कवि की अभिव्यंजना शैली में मौलिकता दृष्टिगोचर होती है। सूर ने पदों के अतिरिक्त नन्ददास की सी रोला-दोहा की सम्मिश्रणवाली छन्द पद्धति में 'भैरवगीत' की रचना की है पर पदों की भाँति सूर उसमें उतना अधिक विस्तार और माधुर्य न ला सके। इसीलिए संक्षिप्तता के साथ-साथ उसमें भावाभिव्यंजन की न्यूनता भी है और इस दृष्टि से नन्ददास का 'भैरवगीत' सूर की अपेक्षा विशेष प्रभावोत्पादक है। डॉ. वीनदयालु गुप्त का विचार है कि "सूरदास के पदवाले 'भैरवगीत' में हृदय पक्ष प्रधान है और नन्ददास के 'भैरवगीत' में बुद्धि पक्ष" परन्तु यहाँ यह भी स्मरणीय है कि मुक्तक शैली में लिखे जाने के कारण सूर के भ्रमरगीत में कथा-प्रसंगों की अत्यधिक पुनरुक्ति है जब कि प्रबंध के रूप में सृजित होने के फलस्वरूप नन्ददास के 'भैरवगीत' में पुनरुक्तियों का अभाव है अतः संगीतात्मकता, प्रवाह और चित्ताकर्षण की दृष्टि से नन्ददास का भैरवगीत विशेष महत्वपूर्ण है।

'रास पंचाव्यायी' में तो नन्ददास की कला का चरमोत्कर्ष रूप दृष्टिगोचर होता है और मुल्लित, मुमचूर, प्रवाहपूर्ण भाषा-शैली के फलस्वरूप उसे हिन्दी का 'गीत गोविन्द' माना जा सकता है। 'रास पंचाव्यायी' स्पष्टतः एक शृंगारिक काव्य ही प्रतीत होता है जिसमें कि लौकिक संयोग-प्रेम का ही चित्रण है लेकिन बल्लभमाचार्य के धार्मिक भावों तथा आदर्शों की अभिव्यक्ति भी उसमें है और यही कारण है कि उसमें आध्यात्मिकता भी विद्यमान है। पाँच अव्यायों की इस कृति में गोपीकृष्ण की रामलीला का चित्रण है और स्वरूप परमात्मा अर्थात् परब्रह्म के साथ बिछुड़ी हुई आत्मा अर्थात् गोपियों के पुनर्मिलन की आनन्दावस्था का चित्रण कर यह सिद्ध किया गया है कि परमात्मा के आनन्दांग से विलग होकर आत्माएँ विश्वचक्र के मध्य पुनः उसी आनन्दस्वरूप भगवान से सम्मिलन को उत्सुक रहती हैं।

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो नन्ददास की रास पंचाव्यायी श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध में २६ वे अध्याय से ३३ वे अध्याय तक वर्णित रासलीला की कथावस्तु में स्पष्टतया प्रभावित जान पड़ती है और स्वयं कवि ने भी इस बात को स्वीकार किया है परन्तु शुकदेव मुनि की वन्दना, वृन्दावन का शोभावर्णन, पारदीय गुपमा का अलंकृत चित्रण, अंग के आगमन और उस पर गोपीकृष्ण द्वारा द्विजय प्राप्ति आदि कई नवीन प्रसंग भी हैं जिनका कि श्रीमद्भागवत में नकेत भी नहीं है। इस प्रकार नन्ददास की रासपंचाव्यायी की मौलिकता निर्विवाद रूप से सिद्ध हो जाती है।

वस्तुतः रासपचाध्यायी एक भावात्मक प्रबन्धकाव्य है जिसमें कि वस्तु-कथन की अपेक्षा मनोहारी दृश्य चित्रों और भावाभिव्यक्ति की ही बहुलता है तथा जैसाकि स्वयं कवि का मत है, उसकी कृति काव्य रस की दृष्टि से 'मनहरनी' है और आध्यात्मिक सुख प्रदान करने के फलस्वरूप अधहरनी भी है—

अधहरनी मनहरनी सुन्दर प्रेम वितरनी
नन्ददास के कठ बसो नित मंगल करनी ॥

'रासपचाध्यायी' की सैद्धांतिक व्याख्या अर्थात् रासलीला के आध्यात्मिक पक्ष का विवेचन ही 'सिद्धान्त पचाध्यायी' में किया गया है अतः ही सकता है कि उसकी मूल सामग्री किसी समय 'रासपचाध्यायी' में ही समाविष्ट रही हो तथा कुछ समय पश्चात् स्वयं कवि ने या किसी अन्य व्यक्त ने उसे स्वतंत्र कृति का रूप प्रदान कर दिया हो। इसी प्रकार 'दशम स्कन्ध भाषा' में श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध के प्रारम्भिक उन्तीस अध्यायों का भावानुवाद प्रस्तुत किया गया है और इस ग्रन्थ के प्रणयन में श्रीधर स्वामी कृत 'भावार्थदीपिका' तथा वल्लभाचार्य कृत 'सुवोधिनी' की विशेष सहायता ली गयी है परन्तु जहाँ कि श्रीधर स्वामी और वल्लभाचार्य के विचारों में मतभेद जान पड़ता है वहाँ कवि ने दोनों के मतों को अंकित किया है। कहा तो यह भी जाता है कि नन्ददास ने समस्त 'श्रीमद्भागवत' का ब्रजभाषा पद्य में अनुवाद किया था परन्तु कथा वाचक ब्राह्मणों द्वारा गोस्वामी विठ्ठलनाथजी से शिकायत की जाने पर गोसाईंजी के आदेशानुसार नन्ददास ने दशमस्कन्ध की रासपचाध्यायी के अंश को छोड़कर शेष पुस्तक यमुना नदी में प्रवाहित कर दी।

नन्ददास की 'गोवर्धन लीला' में कृष्ण-चरित्र की लीलाओं का वर्णन और गुणगान किया गया है तथा इस कृति का सृजन भी श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध के आधार पर किया गया है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि नन्ददास की उल्लिखित कृतियों के अतिरिक्त अनेक पद भी नन्ददास के उपलब्ध होते हैं और नन्ददास के इन पदों में भक्तिभावना, राधाकृष्ण का सौन्दर्य तथा प्रेमवर्णन आदि प्रसंगों का चित्रण किया गया है। निष्कर्ष रूप में हम यहाँ यह तो कह ही सकते हैं कि नन्ददास की कृतियों से इतना तो स्पष्ट हो जाता है कि कवि ने श्रीमद्भागवत से बहुत सी सामग्री ग्रहण कर उसे कलात्मक ढंग से सजाकर प्रस्तुत करने में सप्रत्याशित सफलता प्राप्त की है।

अष्टछाप के अन्य कवियों की भांति नन्ददास की भाषा ब्रजभाषा ही है और भाषा के तीनों प्रधान गुणों— ओज, प्रसाद व माधुर्य—में से माधुर्य और प्रसाद गुणों की ही उनकी कृतियों में अधिकता है। वस्तुतः कवि ने ऐसे प्रसंगों

का ही चयन किया है जिनमें कि ओज गुण की आवश्यकता ही न थी और आश्चर्य तो इस बात में है कि वे 'ट' वर्ण प्रधान ओज गुण को भी शृंगार का सहायक बनाने में सफल रहे हैं—

छवि सों नित्तिनि पटकनि लटकनि मंडल डोलनि ।

कोटि अमृत सम मुसकानि मंजूलता येई-येई डोलनि ॥

भापा की मधुरता और शब्दों की चुकर सजावट ही नंददास की काव्यकला की प्रमुख विशेषताएँ हैं तथा डॉ. रामकुमार वर्मा के शब्दों में “(नंददास में) दो गुणों की प्रधानता है। ये दोनों गुण हैं माधुर्य और प्रसाद। माधुर्य तो उच्च श्रेणी का है। प्रत्येक पद मानों अंगूर का एक गुच्छा है जिसमें मीठा रस भरा हुआ है। शब्दों में कोमलता भी बहुत है। पंक्तियों में न तो संयुक्ताक्षर हैं और न लम्बे चीड़े समास ही। शब्दों की ध्वनि ही अर्थ का निर्देश करती है। जो कुछ कहा गया है, वह बहुत थोड़े शब्दों में और सुन्दरता के साथ।” अलंकारों की अभिव्यंजना में भी नन्ददास को पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है तथा भापा पर उनका इतना अधिक आधिपत्य था कि वस 'वाग् वश्यैवानु वर्तते'—वाणी तक उनके आधीन-सी हो गई थी। इस प्रकार 'जव मरकत मणि श्याम, कनक मणिगण ब्रजवाला,' 'प्रेम वेली द्रुम फूली,' 'कर्म के कूप' जैसे रूपकों; 'वृन्दावन को रीझि मनो पहनाई माला' जैसी उत्प्रेक्षाओं और 'तरंगति बारि ज्यो' के समान उपमाओं की उनकी कृतियों में अधिकता सी है। साथही अनुप्रास, संदेह, वक्रोक्ति, स्तुति, निदर्शना, दृष्टान्त और अतिशयोक्ति नामक अलंकारों तथा भापा की तीनों प्रधान शक्तियों—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना—की अभिव्यक्ति उनकी कृतियों में सफलता के साथ हुई है। सरस, स्पष्ट और हृदयग्राही व्यंजना का एक उदाहरण दर्शनीय है—

गोकुल में जोरी कोळ, पाई नाहि मुरारि ।

मदन त्रिभंगी आपु हैं, करी त्रिभंगी नारि ॥

रूप गुन सील की ॥

कहावतो, मुहावरों और लोकोक्तियों का प्रयोग कर कवि ने भापा की अभिव्यंजनाशक्ति में भी वृद्धि की है तथा 'जवही ली नाहि लखी तवहि ली वांरी मूठी', 'घर आयो नाग न पूजही वांवी पूजन जाहि,' 'कहा तिय लोन लगावौ' और 'छुदित ग्रान मुख कादि' आदि मुहावरों की अधिकता-सी है। इसी प्रकार संस्कृत भापा के तरसम शब्दों के प्रयोग की अपेक्षा उन्हें ब्रजभापा के साँचे में टालकर प्रयुक्त किया गया है; उदाहरणार्थ—योग के लिए 'जोग', सूक्ष्म के लिए 'मुच्छम,' परिक्रिया के लिए 'परिकला', क्षुब्ध के लिए 'छुदित' आदि। साथही

गरज, लायक, अरदास जैसे अरबी, फारसी के शब्द और कुछ पूर्वी हिन्दी के 'आहे' जैसे रूप भी दृष्टिगोचर होते हैं परन्तु इन सबके फलस्वरूप कवि के भापासौन्दर्य के निखार में कुछ कमी न आ सकी तथा जैसाकि नन्ददास के विषय में प्रसिद्ध है 'और कवि गढ़िया नन्ददास जड़िया' वह पूर्णतः उचित ही है। नन्ददास की कविता के कला पक्ष की दूसरी विशेषता यह है कि उन्होंने पद-रचना के अतिरिक्त रीला और चौपाई जैसे छन्दों का भी पूर्ण सफलता के साथ प्रयोग किया है।

नन्ददास की रसव्यंजना भी अनुपम थी पर उन्होंने शृंगार रस के चित्रण की ओर ही विशेष ध्यान दिया है और शृंगार की अपेक्षा शान्त, करुण व हास्य के प्रसंगों की गौणता ही देख पड़ती है। इसमें कोई सदेह नहीं कि सयोग और वियोग दोनों प्रकार के शृंगार का वर्णन नन्ददास ने अत्यंत सफलता के साथ किया है पर वियोग वशा के चित्रण में उन्हें अधिकाधिक सफलता प्राप्त हुई है और मानसिक भावनाओं को मूर्त्तिमान स्वरूप प्रदान करने में तथा अन्तर्जगत की सूक्ष्मातिसूक्ष्म चित्तवृत्तियों के निरूपण में कवि की काव्य-कला-कुशलता का चरमोत्कर्ष दृष्टिगोचर होता है। इस प्रकार आशा और निराशा के हिंडोले में विहार करती हुई गोपियों का चित्र कवि ने अत्यंत तन्मयता के साथ -प्रस्तुत किया है—

विरहाकुल है गईं सबै पूँछत बेली वन ।
को जड़ को चैतन्य न कछु जानत विरहीजन ॥
हे मालति हे जात जूथिके सुनि हित दै चित ।
मानहरन मनहरन लाल गिरिघरन लखै इत ॥

'भँवरगीत' में ब्रह्म, माया और जीव की विवेचना में तथा 'रासपंचाध्यायी' में भक्तिमय रहस्यवाद का परिचय देते समय हमें कवि के पांडित्य की झलक भी दृष्टिगोचर होती है परन्तु केशव की भाँति उन्होंने कहीं भी अपनी प्रतिभा को पांडित्य के पाश में जकड़ नहीं दिया। साथ ही कवि ने प्राकृतिक दृश्यों के चित्रण में भी पूर्ण रुचि दिखाई है और सामान्यतः प्रकृति को तीन रूपों में चित्रित किया है। इस प्रकार उन्होंने आलम्बन रूप में कहीं भी प्रकृति-चित्रण नहीं किया पर आगामी घटना की पृष्ठभूमि के रूप में अवश्य प्रकृति का यथातथ्य चित्रण किया है। इसी प्रकार कहीं कहीं प्रकृति चित्रण अलंकारिक भी हो गया है और ऐसे स्थलों में चमत्कार-प्रदर्शन तथा अलंकारप्रियता ही विशेष रूप से दृष्टिगोचर होती है। जैसा कि डॉ. किरणकुमारी गुप्ता का मत है "नन्ददास ने प्रकृति का सबसे अधिक प्रयोग शृंगार वर्णन में मानव भावनाओं की पूर्ण पीठिका अर्थात् मानव अन्तवृत्तियों को उद्दीप्त करने के रूप में किया है" वह पूर्णतः

उचित है। साथही कवि ने मानवीकरण की भावना भी प्रदर्शित की है और प्रकृति से तादात्म्यता स्थापित कर प्रकृति में संवेदना की भी अनुभूति की है। नन्ददास ने केवल वियोगावस्था में ही प्रकृति में मानवीकरण का आरोप नहीं किया बल्कि मानव के आनन्द में भी उसे पूर्ण सामंजस्य रखती हुई व्यक्त किया है।

प्रकृति वर्णन के साथ-साथ कवि को सौन्दर्य वर्णन में भी अद्वितीय सफलता प्राप्त हुई है और रूप-चित्रण के कई मनोहारी चित्र भी प्रस्तुत किए हैं। यह अवश्य है कि रूप और यौवन के कवि नन्ददास की कृतियों में कई ऐसे स्थल भी हैं जिन्हें कि निरा वासनामूलक ही माना जाएगा और अष्टछाप के कवियों में निस्संदेह नन्ददास ने ही प्रेम के विभिन्न स्वरूपों में स्त्री-पुरुष की कामवासनामयी रति का ही विशेष चित्रण किया है जो कि उचित नहीं माना जा सकता लेकिन इससे उनकी विद्वत्ता, बहुजता और पांडित्य में कोई कमी नहीं आ सकी। पद-लालित्य और भाषा-माधुर्य की दृष्टि से तो वे सूर की अपेक्षा अधिक श्रेष्ठ कहे जाते हैं और जैसा कि डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी का कहना है “उनकी भाषा साफ और मार्जित, विचार पद्धति शास्त्रीय और बल्लभाचार्य के अनुकूल तथा भाव असाधारण थे।” इस प्रकार नन्ददास का हिन्दी-काव्य-साहित्य में अपना विशेष स्थान है और डॉ. रामकुमार वर्मा ने उचित ही लिखा है “यदि तुलसी की कविता भागीरथी-सी और सूर की पदावली यमुना के सदृश्य है तो नन्ददास की मधुर कविता सरस्वती के समान होकर कविता त्रिवेणी की पूर्ति करती है।”

सतसई परम्परा और बिहारी मतसई

रीतिकाव्य के सर्वश्रेष्ठ^१ एवम् लोकप्रिय कवि^२ और सहज रसीली ब्रजभाषा के पीयूषवर्षी मेघ^३ बिहारी की एकमात्र रचना उनकी सतसई है तथा उनकी समस्त ख्याति का मूलाधार यही ग्रंथ है। सात सौ उन्नीस दोहों की यह कृति सतसई काव्य-परम्परा को चरमोत्कर्ष में पहुँचाने में अत्यंत सफल रही है^४

१. “बिहारी रीतिकाल के कवियों में सर्वाधिक प्रसिद्ध हैं। इनके काव्य की जितनी चर्चा 17 वीं शताब्दी में हुई है उतनी तुलसीदास के रामचरितमानस को छोड़ अन्य किसी भी रचना की नहीं हो पायी। बिहारी अपनी वाग्विभूति के कारण हिन्दी संसार में प्रसिद्ध हैं। छोटे छोटे दोहों में अधिक से अधिक मार्मिक भावों को भर देने की जितनी क्षमता बिहारी में है इतनी अन्य किसी कवि में नहीं।”

—हिन्दी साहित्य की परम्परा : प्रो. हंसराज अग्रवाल;
पृष्ठ २०४

२. “रीतिकाल के सबसे अधिक लोकप्रिय कवि बिहारीलाल थे।”

—हिन्दी साहित्य : डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी; पृष्ठ ३१४

३. “यदि सूर सूर, तुलसी शशी, उद्दुगन केशवदास हैं तो बिहारी पीयूषवर्षी मेघ है, जिसके उदय होते ही सबका प्रकाश आच्छन्न हो जाता है, फिर जिसकी दृष्टि से कवि-कोकिल कुहकने, मनोममूर नृत्य करने और चतुर चातक चुहकने लगते हैं। फिर बीच बीच में जो लोकौत्तर भावों की विद्युत् चमकती है, वह हृदयच्छेद कर जाती है।”

—श्री. राधाचरण गोस्वामी

४. “सतसई साहित्य में बिहारी सतसई सर्वश्रेष्ठ है।”

—हिन्दी रीतिसाहित्य : डॉ. मगीरथ मिश्र; पृष्ठ ११२
और भी—

और जैसा कि श्री. लोकनाथ द्विवेदी 'सिलाकारी' ने लिखा है 'इस अनुठी, अप्रतिम काव्य-मंजूषा सतसई में महाकवि विहारीलालजी ने जिन दोहा रत्नों को यत्रतत्र बिखेर कर नक़्शा है, उनको चमक दमक पर काव्य रसिक और साहित्य मर्मज्ञ सदियों से हृदय न्योछावर करते आए हैं। उनकी सी लोकोत्तर आनंददायिनी कवि-कल्पना, उनकी सी दूरदर्शिता, उनकी सी बाह्य और अंतरंग प्रकृति पर्यवेक्षण-चातुरी, उनकी सी भाव-माधुरी, उनकी सी सजीव भाव-प्रतिभा उनकी सी व्यापक ज्ञान गरिमा, उनकी सी व्याकरण विशुद्ध परम परिमाजित, अर्थ-गाम्भीर्य पूर्ण, प्रसाद गुणमयी, भाव-प्रवाहिका, सजीव अलंकृत, मधुर, प्रांजल भाषा, उनकी सी सजीव-शब्द-चित्र-निर्माणकारिणी कुशलता और उनकी सी भावपूर्ण-पद-स्थान-प्रणाली काव्यजगत के द्विरले ही महाकवियों की श्रेष्ठतम रचनाओं की इती गिनी उक्तियों में कठिना से प्राप्त हो सकती है।'

सतसई से हमारा अभिप्राय-काव्य की मुक्तक विधा के अंतर्गत प्रणीत किये गये किसी नकलन ग्रंथ से है और प्रारंभ में तो श्लोक-एवं भक्तिग्रंथों के नाम शतक, सप्तशती आदि होते ही, ये लेकिन जब लोग शृंगार की मुक्तक रचना करने लगे तो शृद्ध काव्य में भी शतक और सप्तशती आदि नाम ग्रहण किये गये। वस्तुतः 'सतसई' या 'सप्तसैया', शब्द संस्कृत-भाषा के 'सप्तशती' या 'सप्तशतिका' शब्दों के, जिसका कि अर्थ सात सौ पद्यों का संग्रह होता है, रूपान्तर है। सतसई की रचना के पूर्व प्राकृत और संस्कृत में गाथा सप्तशती एवम् आर्या सप्तशती आदि का सृजन हो चुका था और यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो हिन्दी में सतसई-काव्य-परम्परा के उद्गम से पूर्ण भारतीय साहित्य में अन्य भाषाओं की सतसई विषयक परम्परा भी विद्यमान थी। स्मरण रहे; प्राकृत में जब से हाल की गाथा सप्तशती का संकलन हुआ तब से वैसे ही शृंगार रस पूर्ण मुक्तकों की रचना करने का औरों को भी उत्साह होने लगा अतः परिणामस्वरूप आर्या सप्तशती-एवम् अमरक शतक आदि कृतियों का सृजन हुआ परन्तु मुक्तक रचना के लिए उस समय कोई निश्चित संख्या आवश्यक

"विहारी की कृति सतसई परम्परा की एक उज्वल कड़ी है—गाथा सप्तशती, आर्या सप्तशती एवं अमरक शतक आदि मुक्तक ग्रंथों से प्रेरणा लेकर विहारीलाल ने यह विविध रत्नमणि माला तैयार की है जिसकी आभा के कारण आज भी मुक्तक साहित्य जगमगाने लगता है।"

—हिंदी रीति साहित्य : डॉ. भगीरथ मिश्र; पृष्ठ ११३

५. विहारी दर्शन--श्री. लोकनाथ द्विवेदी 'सिलाकारी'; पृष्ठ ३१

नहीं प्रतीत हुई अतएव संस्कृत और प्राकृत में मुक्तको की बहुत सी ऐसी कृतियाँ मिलती हैं जो कि शतक या सप्तशती की कोटि में नहीं आतीं पर उनका ढाँचा उसी प्रकार का है। इसीलिए संस्कृत का अमलकशतक नामक काव्य प्रकारान्तर से इसी परम्परा के अंतर्गत आता है और सात सौ छन्दों से युक्त न होने पर भी उसके प्रेरक तत्त्व वही हैं जो किसी भी सतसई के लिए प्रेरक हो सकते हैं। यहाँ यह भी स्मरण रखना चाहिए कि हिन्दी में दोहा छन्द इस परम्परा के लिए रूढ़ हो गया पर वास्तविकता तो यह है कि समस्त सतसई ग्रंथों का सृजन प्रायः दोहा छन्द में ही किया गया है। इस प्रकार संस्कृत एवम् अपभ्रंश साहित्य में मुक्तक दोहों की रचना का यथेष्ट प्रचलन रहा और इन तीनों ही भाषाओं में सतसई, शतक एवम् मुक्तक दोहों की रचनाओं का यथार्थ प्रचार भी हुआ जिसके फलस्वरूप कालान्तर में हिन्दी साहित्य में भी सतसई-काव्य-परम्परा अंकुरित, विकसित और पल्लवित हो सकी।

वस्तुतः हिन्दी में सतसई-रचना का प्रारम्भ मुख्यतः भक्तिकाल में ही हुआ है और यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो कबीर के भक्ति एवम् नीतिविषयक दोहे सतसई के रूप में आवद्ध न होने पर भी दोहा साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं और हिन्दी की सतसई परम्परा का मूलत्रोत उन्हीं से निःसृत हुआ है। यद्यपि 'शतक' नामधारी कतिपय संकलन सूरदास के नाम पर भी प्रचलित हैं लेकिन सतसई परम्परा में उन्हें ग्रहण नहीं किया जा सकता और इस प्रकार तुलसी तथा रहीम को ही भक्तिकाल में सतसई परम्परा को विकसित करने का श्रेय प्रदान किया जाता है। यद्यपि तुलसी के नाम से जो रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं उनमें सतसई के दर्शन नहीं होते पर इस विषय में विचारकों में साम्यता सी है कि तुलसी ने सतसई अवश्य लिखी होगी। शिवमिह सरोज पृष्ठ ४२९, इंडियन एंटिकरी भाग वार्डेन में प्रकाशित डॉक्टर सर जार्ज ग्रियर्सन के लेख 'नोट्स आन तुलसीदाम,' मिथवन्धुओं के हिन्दी नवरत्न और डॉ. रामकुमार वर्मा के हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास आदि ग्रंथों में तुलसी की राम सतसई या तुलसी सतसई का स्पष्ट रूप से उल्लेख हुआ है तथा अचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे निष्णात समीक्षक ने भी तुलसी के सतसई मृजन नामक प्रवाद का खंडन नहीं किया है अतः तुलसी को निश्चित रूप से सतसई काव्य-परम्परा का प्रथम

६. "राम सतसई में न त सी से कुछ अधिक दोहे हैं जिनमें से डेढ़ सौ के लगभग दोहावली के ही हैं। अधिकांश दोहे उसमें कुतूहल-वर्द्धक, चातुर्य लिए हुए और क्लिष्ट हैं। यद्यपि दोहावली में भी कुछ दोहे डम ढंग के हैं— पर गोस्वामीजी ऐसे गंभीर, सहृदय और कला-मर्मज्ञ महापुरुष का ऐसे पद्यों का इतना बड़ा ढेर लगाना समझ में नहीं

प्रणेत माना जा सकता है। तुलसी के पश्चात रहीम ने भी एक सतसई लिखी है और वह उपलब्ध नहीं है पर उसके जो दोहे प्राप्त होते हैं उनके आधार पर कहा जा सकता है कि काव्यगत विशिष्टताओं की दृष्टि से वह निरसदेह महत्वपूर्ण कृति होगी। यहाँ यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि कबीर, तुलसी और रहीम के दोहे मुख्यतः भक्ति एवम् नीति विषयक ही हैं और उनमें शृंगार रस की वह निर्झरिणी प्रवाहित नहीं होती जिसे कि मूलतः सतसई साहित्य की आत्मा ही कहना चाहिए अतः सतसई साहित्य का आरम्भ बहुत से विचारक विहारी से ही मानते हैं।^७

वास्तव में विहारी सतसई के सृजन के पश्चात ही इस प्रकार के सतसई-ग्रंथ अधिक मात्रा में रचे गये और मतिराम सतसई, शृंगार सतसई, वृन्द सतसई, विक्रम सतसई आदि कई कृतियाँ प्रकाश में आयी तथा आधुनिक काल में भी वियोगी हरि की वीर सतसई मुख्यतः वीर रस की कृति होते हुए भी इसी परम्परा की महत्वपूर्ण कड़ी हैं। इस प्रकार हिन्दी साहित्य में सतसई परम्परा का प्रारंभ विहारी सतसई से ही माना जाता है और यह भी मत प्रचलित है कि उसके पश्चात जो सतसई ग्रंथ लिखे गए वे किसी भी प्रकार विहारी की समकक्षता नहीं कर सकते।^८ 'सिलाकारीजी' के शब्दों में 'जिस प्रकार संस्कृत साहित्य में श्रीमद्भगवद्गीता का जैसा आदर हुआ वैसा फिर रामगीता, देवीगीता, अष्टावक्र गीता आदि को कभी न मिला। जिस प्रकार केवल गीता कहने से श्रीमद्भगवद्गीता का बोध हो जाता है उसी प्रकार हिन्दी साहित्य में सतसई कहने से विहारी

आता। जो हो, बाबा बेनीमाधवदास के नाम पर प्रणीत चरित में भी रामसतसई का उल्लेख हुआ है।"

—हिन्दी साहित्य का इतिहास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ; पृष्ठ १४४

७. "रहीम की सतसई मिलती नहीं, पर उनके जो दोहे प्राप्त हैं यदि वे ही उस सतसई में हो तो कहना पड़ता है कि वह प्रमुखता के विचार से नीति सतसई ही कही जायगी और तुलसी सतसई चाहे तुलसीदास की रचना हो चाहे न हो वह प्रमुखतया भक्ति की ही सतसई है।"

—विहारी : आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र ; पृष्ठ ७३

८. "इसके बाद भी सतसईयों की रचना होती अवश्य रही पर कीर्ति में कोई इसके निकट नहीं पहुँच सकी।"

—हिन्दी साहित्य : डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी ; पृष्ठ ३२६

सतसई का हो जाता है। विश्वविख्यात महाकवि गोस्वामीजी का आसन उनके महाकाव्य रामायण के कारण कितना ही उच्च क्यों न हो पर मुक्तक रचना की दृष्टि से वह भी महाकवि विहारीलालजी के सामने नहीं ठहरते।^{१०}

वस्तुतः विहारी सतसई को सर्वदा ही एक सा परमोच्च सम्मान प्राप्त होता रहा है और मुक्तक काव्य परम्परा में उसका श्रेष्ठतम स्थान माना जाता है^{१०} तथा केवल इस एक कृति के बल पर ही विहारी को महाकवि कहा जाता है। न केवल हिन्दी साहित्य^{११} अपितु सर्वसाधारण में भी न जाने कब से विहारी सतसई की प्रशंसा होती रही है^{१२} और पाश्चात्य समीक्षकों ने भी उसकी मुक्तकंठ से प्रशंसा

९. विहारी दर्शन—श्री. लोकनाथ द्विवेदी 'सिलाकारी', पृष्ठ ३४-३५

१०. "यह सतसई परंपरा की एक उज्ज्वल दमकती हुई लड़ी है जिसकी आभा के सामने सारा मुक्तक-मणिमाल आभाहीन जान पड़ता है।"

— हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास : डॉ. भगीरथ मिश्र;
खंड २; पृष्ठ १०६

११. "विहारी शृंगार के अद्वितीय कवि है। भाव-सौन्दर्य और भाषा सौन्दर्य दोनों में उनकी समता में रीतियुग का कोई कवि नहीं ठहरता।"

—प्राचीन कवि : डॉ. सुधीन्द्र; पृष्ठ १४४

और भी—

"विहारी हिंदी जगत में शृंगार रस के सर्वश्रेष्ठ कलाकार हैं - इस पर दो मत नहीं हो सकते। इन्हें हम हिन्दी का कालिदास कह सकते हैं।"

—साहित्य-अनुभूति और विवेचन : डॉ. संसारचंद्र; पृष्ठ ७७

१२. यहाँ कुछ उदाहरण दर्शनीय हैं -

सतसैया के दोहरे ज्यो नाविक के तीर ।
देखत में छोटे लगै धाव करै गंभीर ॥
ब्रजभाषा वरनी सबै कविवर बुद्धि विसाल ।
सबकी भूपण सतसई रची विहारीलाल ॥
जो कोल रस रीति को समझे चाहे सार ।
पढ़े विहारी सतसई कविता को सिंगार ॥
उदै अस्त लीं अवनि पै सबको याकी चाह ।
सुनत विहारी सतसई सबहि सराह-सराह ॥

की है^{१३} तथा डॉ. सुधीन्द्र का तो स्पष्टतया यही कहना है "बिहारीलाल हिन्दी के शृंगार-उपवन के बिहारी है। भक्ति की पावन भूमि को छोड़कर कवि कल्पना केवल सामन्त वर्ग के बुद्धि विनोद और वाग्‌विलास का साधन बनकर

भाँति भाँति के बहु अरथ यामें गूढ़ अंगूढ ।
जाहि सुनै रस रीति को मग समुझत अति गूढ़ ॥
विविध नायिका भेद अरु अलंकार नृप नीति ।
पढ़ै बिहारी सतसई जानै कावि रस-रीति ॥
करै सात सौ दोहरा सुकवि बिहारीदास ।
सब कोऊ तिनको पढ़ै सुनै गुनै सबिलास ॥

१३. उदाहरणार्थ —

"Surdas had many successors, the most famous of whom was Biharilal of Jaipur, whose Satsaiya, or collection of seven hundred detached verses is one of the daintiest pieces of art in any Indian Language. Bound by the rules of metre each verse had a limit of fortysix Syllables and generally contained less. Nevertheless each was a complete picture in itself, a miniature description of a mood or a phase of nature, in which every touch of the brush is exactly the needed one, and not one is superfluous."

—Imperial Gazetter of India: Vol. II; p. 423

और भी—

"The most celebrated Hindi writer in connection with the art of poetry in Biharilal Choube... Biharilal's fame as a poet rests upon his Satsai, which is a collection of approximately seven hundred 'Dohas' and 'Sorthas'. The majority of the couplets take the shape of amorous utterances of Radha and Krishna, but each couplet is complete in itself. They are intended to illustrate figures of rhetoric and other constituents of a poem... Tulsidas had written a Satsai before the time of Biharilal as well as other Hindi poets. But Biharilal has undoubtedly achieved very great excellence in the particular line and his work had a large number of commentators and many imitators."

— A History of Hindi Literature : F. E. Keay

किस प्रकार 'कला' से 'गिल्य' की कोटि में उतर आई—विहारी की कविता इसका प्रमाण है। हृदय की उदात्त भावना और अनुभूति को छोड़कर यदि गन्द गिल्य और भाव-शिल्य का समन्वय देखना हो तो विहारी की कविता का आस्वादन और अनुशीलन करना चाहिए।^{११४}

सामान्यतया विहारी ने अपनी सतसई का आधार संस्कृत, प्राकृत एवम् अपभ्रंश साहित्य को ही रखा है और चाहे उन्होंने हिन्दी के प्राचीन कवियों के भी दोहे वाले ग्रंथ उलट पुलटकर देखे हों पर उनके आधार ग्रंथ गाथा सप्तसती, आर्या सप्तसती और अमरक गतक ही हैं। साथही हेमचन्द्र के व्याकरण में भी अपभ्रंश के बहुत से दोहे हैं जो गृहारी ही हैं और यदि विहारी के दोहों के साथ उनकी तुलना की जाय तो स्पष्ट हो जाता है कि विहारी सतसई पर भी उनका व्यापक प्रभाव पड़ा है। यों तो विहारी के दोहों के अनुसृत संस्कृत, प्राकृत एवम् अपभ्रंश के छंदों को देखने से स्पष्ट हो जाता है कि विहारी ने अंधानुसरण कहीं नहीं किया है पर इन तीनों से वह निश्चिन्त रूप से प्रभावित अवश्य हुए हैं। अपने इस कथन की पुष्टि हेतु हम यहाँ भाव-सान्य के कुछ उदाहरण प्रस्तुत कर रहे हैं; देखिए—

जावण कोस विकास पावइ ईसीस मालईकलिआ ।

मअरन्दपाण लोहिल्ल भमर तावच्चि अ अलेचि ॥

— गाथा सप्तसती, ५-४४

अर्थात् अभी मालती की कली के कोमल का विकास भी नहीं हो पाया कि मकरंदपाण के लोभी भ्रमर तूने उसका मर्दन आरम्भ कर दिया। विहारी के नेम्नांकित दोहे में इसी की छाया विद्यमान है; देखिए—

नहि पराग नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल ।

अली कली हीं सों बँधौ, आगे कौन हवाल ॥

एक उदाहरण और लीजिए—

वाआइ कि मणिअजइ केत्ति अमेत्तं लिखए लेहे ।

तुह विरहे जं दुक्खं तस्स तुमं चेम गहिअरथो ॥

—गाथासप्तसती, ६-७१

अर्थात् वाणी से क्या कहा जाय, लेख में कितना लिखा जाय। आपके वियोग में जो दुःख हो रहा है, उसे आप स्वयं समझें। अब विहारी का यह दोहा देखिए—

१४. प्राचीन कवि— डॉ. मुधोन्द्र ; पृष्ठ ११६

कागद पर लिखत न वनत कहत मंदेस लजात ।

कहिहँ सत्र तेरो हियो मेरे हिय की वात ॥

‘गाथा मन्तसती’ की भाँति ‘आर्या सप्तसती’ का भी विहारी के दोहों पर यथेष्ट प्रभाव विद्यमान है; उदाहरणार्थ—

चिकुरविसारणतिर्यङ्गतकंठी विमुखवृत्तिरपि बाला ।

त्वामियमगुलिकल्पितकचावकाशा विलोकयति ॥

—आर्यासप्तशती; २-३२

अर्थात् केशो को सँवारने में गर्दन तिरछी किए झुकी हुई पीठ फेरे बैठी हुई वह नायिका अँगुलियों से केशा के बीच स्थान बनाकर तुम्हें देख रही है। अब विहारी का यह दोहा देखिए—

कज नयनि मजन किये बैठी व्यौरति वार ।

कच अंगुरिन विच डीठि द्वै, चितवति नंदकुमार ॥

अपभ्रंश के जो स्फुट दूहा हेमचंद्रादि की कृतियों में मिलते हैं उनकी प्रति-
च्छाया विहारी सतसई में विद्यमान है; जैसे—

भमरा एत्युवि लिम्बडइ केवि दियहडा विलम्बु ।

घण पत्तलु छाया बहुइ फुल्लइ जाम कयम्बु ॥

अर्थात्, हे भ्रमर तब तक यही नीवड़ी में कुछ दिन विश्राम कर जब तक कि घने पत्तों और छायावाला कदम्ब फूल नहीं जाता। अब विहारी का यह दोहा देखिए—

इहि आस अटक्यो रहै बलि गुलात्र कै मूल ।

द्वै द्वै बहुरि वसंत रितु इन डारिन वै फूल ॥

संस्कृत के प्रसिद्ध ग्रंथ ‘अमरक शतक’ का भी विहारी सतसई पर बहुत
अधिक प्रभाव पड़ा है; उदाहरणार्थ यह छंद देखिए—

शून्यं वासगृह विलोक्य शयनाद्रुप्तयाय किञ्चिच्छनै

निद्रा व्याजमुपागरस्य मुचिरं निर्वर्ण्य पत्युर्मुत्तम् ।

विस्त्रब्धं परिचुम्बच जात पुलकामालोक्य गंडस्यली

लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिरं चुविम्ता ।

—अमरकशतक, ८२

मैं मिसहा सोयी समुझि मुँह चूम्यी ढिग जाय ।

हँस्यो, खिस्यानी, गरे गह्यो रही गरे लपटाय ॥

—विहारी सतसई

हम यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि उक्त उदाहरणों को प्रस्तुत करने में हमारा अभिप्राय यह नहीं है कि विहारी अपने पूर्ववर्ती कवियों से पूर्णतः प्रभावित थे या उनका लक्ष्य हमेशा भावापहरण मात्र ही रहा है बल्कि हम तो यह दिखाना चाहते हैं कि विहारी सतसई का मूल स्रोत क्या है? श्री. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के शब्दों में “हिन्दी के रीतिकाल या शृंगारकाल में अधिकांश रचना ऐसी हुई है जिसमें केवल प्राचीन भावों का पिष्टपेषण है। पर इसका तात्पर्य यह नहीं कि विहारी में अथवा हिन्दी के स्वच्छंद कवियों में भी वही प्रवृत्ति व्याप्त रही, उन लोगों ने मार्ग तो वही ग्रहण किया, भूमिका भी वैसी ही रखी, पर महल अपना खड़ा किया, मसाला अपना लगाया।”^{१५} वस्तुतः विहारी की यह विशेषता है कि उन्होंने संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश से भाव ग्रहण करते हुए भी उनमें व्यक्त भावनाओं को अपनी स्वतंत्र शैली से व्यक्त किया है और जैसा कि श्री. पद्मसिंह शर्मा का मत है “विहारी के पूर्ववर्ती, सम-सामयिक और परवर्ती हिन्दी कवियों की कविता में और विहारी की कविता में ‘..... कहीं कहीं बहुत सादृश्य पाया जाता है। ऐसे स्थलों में विहारी अपने पूर्ववर्ती कवियों को पीछे छोड़ गए हैं, समसामयिकों से आगे रहे हैं और परवर्ती उन्हें नहीं पा सके हैं।”^{१६}

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि सतसई-काव्य-परम्परा में विहारी सतसई का श्रेष्ठतम स्थान है और सिलाकारीजी के शब्दों में “विहारी सतसई में सागर लहराता है। मनुष्य के मन-सागर की भावना तरंगों के सहज सुकुमार सजीव चित्र खींचने में विहारीलालजी की प्रतिभा अप्रतिम है। मानव जीवन के भिन्न-भिन्न पहलुओं पर प्राकृतिक तारतम्य का साम्य मिलाकर, अर्थ-गांभीर्य-पूर्ण भावानुगामिनी, सरस भाषा में मंजुल भावों की सजीव कल्पना मूर्तियों को संगीत मधुर काव्यकला के क्षेत्र में उपस्थित करने में विहारीलालजी अद्वितीय ही हैं। इस सिद्ध सारस्वतीक महाकवि ने कुछ ७१९ दोहों में अपने प्रगाढ़ पांडित्य, व्यापक ज्ञान, सर्वतोन्मुखी प्रखर प्रतिभा और परमोत्कृष्ट काव्य-कला-कुशलता का परिचय पूर्णरूपेण दे दिया है। इसमें नव रस, तैतीस संचारी भाव, नव स्थायी भाव, सम्पूर्ण कायिक, मानसिक और सात्विक अनुभाव, नायक भेद, नायिका भेद, हाव, सखी, दूती, सयोग, विरह निवेदन, मान, परिहास, हास, नखशिख, छहन्द्रतु, भक्ति, धर्मनीति, सामान्य नीति, राजनीति, अन्योक्ति, सम्पूर्ण अर्थालंकार, संपूर्ण

१५. विहारी की वाग्निभूति - श्री. विश्वनाथप्रसाद मिश्र;

पृष्ठ १५४ - १५५

१६. सतसई संजीवन भाष्य - पं. पद्मसिंह शर्मा; पृष्ठ १००

शब्दालंकार, ध्वनि और व्यंग्य आदि के साथ-साथ सांसारिक विशाल अनुभव के सैकड़ों अनुभूत विषयों का प्रकृष्ट वर्णन देकर आश्चर्यचकित होना पड़ता है। सतसई में काव्यांगों के ऐसे ऐसे विशद उदाहरण भरे पड़े हैं जिनकी जोड़ के उत्कृष्ट और साफ उदाहरण श्रेष्ठतम साहित्य रीतिग्रथों में भी ढूँढे नहीं मिल सकते।^{१७७}

यहाँ यह भी स्मरणीय है कि परवर्ती कवियों ने भी बहुत ही अधिक संख्या में विहारी सतसई के भावों को ग्रहण किया है तथा मतिराम, देवदास, पद्माकर, शीतल, रामसहाय, तोप, गिरिधरदास, दूल्हा, घासीराम, कालिदास, द्विजदेव, चिरजीवी, किशोर आदि रीतिकालीन और भारतेन्दु, हरिऔध, रत्नाकर, सत्यनारायण कविरत्न, वियोगी हरि, रसाल जैसे आधुनिक ब्रजभाषा कवियों ने भी विहारी सतसई के भावों को निस्संकोच रूप से अपनाया है। इतना ही नहीं विहारी सतसई के अनुवाद देववाणी संस्कृत, अंग्रेजी, उर्दू, गुजराती आदि भाषाओं में भी हुए हैं अतः इससे स्पष्ट है कि विहारी सतसई का सतसई साहित्य में सर्वोत्तम स्थान है।

शुक्लजी की चिन्तामणि के निबन्ध विषयप्रधान हैं या व्यक्तिप्रधान

वस्तुतः आचार्य रामचंद्र शुक्ल एक समर्थ समालोचक के साथ-साथ उत्कृष्ट निबंधकार भी थे^१ और उनके निबंध चिन्तामणि के दो भागों में संगृहीत हैं पर चिन्तामणि द्वितीय भाग स्वयं शुक्लजी द्वारा संगृहीत होकर प्रकाश में नहीं आया बल्कि उनके प्रिय शिष्य और काशी विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के भूतपूर्व प्राध्यापक डॉ. विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा संकलित सम्पादित होकर प्रकाश में आया है। इस प्रकार चिन्तामणि पहला भाग ही शुक्लजी द्वारा स्वयं संकलित एकमात्र निबन्ध-संग्रह है और इसमें उनके कुल सत्रह निबन्ध भाव या मनोविकार, उत्साह, श्रद्धाभाक्ति, वरुणा, लज्जा और श्लानि, लोभ और प्रीति, घृणा, ईर्ष्या, भय, क्रोध, कठिना वधा हैं, भारतेन्दु, हरिश्चन्द्र तुलसी का भक्ति मार्ग, मानस की धर्मभूमि, काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था, साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद तथा रसात्मक बोध के विविध रूप नामक संकलित हैं। इन सत्रह निबन्धों पर विचार करते समय पाठकों का ध्यान सर्वप्रथम इस ओर जाता है कि इन निबन्धों को विषयप्रधान माना जाय या व्यक्तिप्रधान क्योंकि स्वयं शुक्लजी ने अपने निवेदन में यह निर्णय पाठकों पर ही छोड़ दिया है कि वे स्वयं निर्णय करें कि ये निबन्ध विषयप्रधान हैं या व्यक्तिप्रधान ?^२

१. "हिन्दी निबन्ध के क्षेत्र में उन्होंने जो कार्य किया वह किसी भी देशी व विदेशी साहित्य द्वारा स्पृहणीय है। निबन्ध के क्षेत्र में उनका कार्य अभूतपूर्व है। वर्तमान युग में कोई ऐसा निबन्धकार नहीं दृष्टिगत होता जो उनकी श्रेणी के समक्ष रखा जा सके।"

—आचार्य रामचंद्र शुक्ल : श्री शिवनाथ एम. ए. ; पृष्ठ ३०२

२. "इस पुस्तक में मेरी बन्तर्पाया में पढ़नेवाले कुछ अंश हैं। यात्रा के लिए निकलती रही है बुद्धि, पर हृदय को भी साथ लेकर। अपना

संभवतः यही कारण है कि समीक्षक यह निश्चय नहीं कर पाते कि चिन्ता-मणि के निबन्धों को किस कोटि में रखा जाय और वह परस्पर विरोधी विचार व्यक्त करते हैं। इस प्रकार डॉ. गुलाबराय का कहना है कि “चिन्तामणि के निबन्ध दो प्रकार के हैं — कुछ मनोवैज्ञानिक जैसे— उत्साह, श्रद्धा-भक्ति, लज्जा-ग्लानि, लोभ-प्रीति, ईर्ष्या, भय आदि और कुछ साहित्यिक और आलोचनात्मक जैसे— कविता क्या है, साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद, रसात्मक बोध के विविध रूप। इन दोनों ही प्रकार के निबन्धों में शुक्लजी का निजी दृष्टिकोण स्पष्ट और व्यक्त दिखाई पड़ता है। मनोवैज्ञानिक निबन्ध भी मनोविज्ञान की दृष्टि से नहीं लिखे गए। उनमें एक सूक्ष्म विश्लेषण है जिसकी संगति उनकी तुलसी, सूर और जायसी की आलोचनाओं में से है और उनमें एक नैतिक पुट भी है। उनकी सारी आलोचनाओं में लोकसंग्रह को महत्व दिया गया है और इन निबन्धों में भी लोकहित की भावना को महत्व दिया गया है। क्रोध और भय को सामाजिक महत्व दिया गया है। उसी क्रोध की सराहना की गयी है जो अत्याचारी के अत्याचार को दूर करने के लिए हो। श्रद्धा में श्रद्धास्पद के कार्यों को महत्ता दी गई है। प्रीति के प्रेम की एकनिष्ठता और वैयक्तिकता पर बल दिया गया है। इस प्रकार ‘कविता क्या है’ में भी उनके वैयक्तिक दृष्टिकोण को प्रधानता मिली है। उसमें लोक सामान्य की भावभूमि, वैयक्तिकों के स्वार्थों का निषेध और मानव प्रवृत्ति के मूल रूपों पर जो सम्प्रता की पेचीदगियों के भीतर भी झलकते दिखाई देते हैं, बल दिया गया है। साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद में उन्होंने पश्चिम की अतिवैयक्तिकता का घोर विरोध किया है। प्रत्येक निबन्ध में शुक्लजी की आत्मा झोलती हुई सुनाई पड़ती है। — विषय की दृष्टि से तो शुक्लजी के निबन्धों में वैयक्तिकत्व है ही किन्तु शैली के दृष्टिकोण से यह वैयक्तिकता और भी निखार में आ गई है। — शुक्लजी के निबन्धों में विषय का प्रतिपादन अवश्य है किन्तु उनमें उनके दृष्टिकोण की प्रधानता है।” ३

रास्ता निकालती हुई बुद्धि जहाँ कहीं मार्मिक या भावाकर्षक स्थलों पर पहुँचती है वहाँ हृदय थोड़ा बहुत रमता और अपनी प्रवृत्ति के अनुसार कुछ कहता गया है। इस प्रकार यात्रा के श्रम का परिहार होता रहा है। बुद्धि पथ पर हृदय भी अपने लिए कुछ न कुछ पाता रहा है।

वस इतना ही निवेदन करके इस बात का निर्णय मैं विज्ञ पाठकों पर ही छोड़ता हूँ कि ये निबन्ध विषयप्रधान हैं या व्यक्ति प्रधान।”

—चिन्तामणि; पहला भाग; निवेदन

३. अध्ययन और आस्वाद — डॉ. गुलाबराय; पृष्ठ ३७५-३७७

ठीक इसके विपरीत श्री. गिरिजादत्त शुक्ल 'गिरीश' का कहना है "शुक्लजी के निबन्धों में प्रधानता वृद्धितत्त्व की है, हृदयतत्त्व की नहीं, हृदयतत्त्व सहायक मात्र है। इसके अतिरिक्त यह भी लक्षित करना चाहिए कि माइकेल मॉटेन का हृदयतत्त्व बहुत अधिक हलका है, उसमें वह सहृदयता नहीं है जिसमें रागात्मिकता वृत्ति का समावेश माना जा सके; इसके विपरीत शुक्लजी का जो कुछ भी हृदयतत्त्व निबन्धों में समाविष्ट हुआ है वह समष्टि विरोधी वैयक्तिक इन्द्रिय-सुख की ओर न ले जाकर शेष सम्पूर्ण विश्व के प्रति सौहार्द और एकाकार के भाव की ओर अग्रसर करनेवाला है। अन्य शब्दों में इसे यों कह सकते हैं कि मॉटेन के निबन्ध का हृदयतत्त्व अथवा आत्मज्ञापन तत्त्व चन्द्रिका की तरह कोमल और सरस है तो शुक्लजी के निबन्ध का हृदयतत्त्व सूर्य की किरणों की तरह कठोर है जिनके कल्याणकारी प्रभाव से ही शस्य का परिपाक सम्पन्न होने वाला है। × × ×

चिन्तामणि के प्रथम भाग के आंतरिक पृष्ठ पर लिखा गया है—'विचारात्मक निबन्धों का संग्रह'; क्या सारे के सारेसत्रह निबन्ध विचारात्मक निबन्ध ही हैं? इस प्रश्न के उत्तर में 'हैं' नहीं कहा जा सकता, कारण यह है कि अनेक निबन्ध ऐसे हैं जिनमें विचार सतुलन, विचार सगठन और विचारोत्पादन की क्षमता के स्थान में किसी आलम्बन के सहयोग से भाव का विकास करने की प्रवृत्ति अधिक है; जिससे उन्हें भावात्मक निबन्ध कहना ही अधिक सार्थक होगा। किन्तु भावात्मक निबन्धों की नींव में भी एक ऐसी विचारात्मकता विद्यमान है जो उनके स्वर को साधारण भावात्मक निबन्धों के स्तर से ऊँचा उठा देती है; इस दृष्टि से यदि हम चाहे तो उक्त सभी निबन्धों को विचारात्मक भी कह सकते हैं। यह सत्य होने पर भी हमें इन निबन्धों को भावात्मक और विचारात्मक दो श्रेणियों में विभक्त करके ही अध्ययन की सुविधा करनी होगी।"^४ गिरीशजी के अतिरिक्त डॉ. जयनाथ 'नलिन'^५, डॉ. ब्रह्मदत्त शर्मा^६ और

४. समीक्षक प्रवर श्री रामचन्द्र शुक्ल—श्री. गिरिजादत्त शुक्ल 'गिरीश', पृष्ठ ५८-५९

५. "शुक्लजी ने विचारात्मक निबन्ध ही लिखे. . . .शुक्लजी के निबन्ध विचारात्मक होते हुए भी, मस्तिष्क और हृदयतत्त्व का सानुपातिक योग है।"—हिन्दी निबन्धकार : डॉ. जयनाथ 'नलिन', पृष्ठ १४६-१४९

६. "उनके निबन्धों में विषय की प्रधानता और लेखक के व्यक्तित्व का बराबर स्थान ठहरता है। अतएव कहा जा सकता है कि विषय तथा व्यक्ति का सामजस्य इनके निबन्धों का मुख्य गुण है।"

—हिन्दी साहित्य में निबन्ध : डॉ. ब्रह्मदत्त शर्मा, पृष्ठ ८५-८६

श्री शिवनाथ एम. ए.^३ ने भी शुक्लजी की चिन्तामणि के प्रथम भाग के निबन्धों के मन्तव्य में अपने अपने विचार व्यक्त किए हैं।

यहाँ यह भी स्मरणीय है कि स्वयं शुक्लजी भी यह निर्णय नहीं कर पाए थे कि आखिर उनके निबन्ध विषय-प्रधान है या व्यक्ति-प्रधान और यह प्रश्न बार-बार उनके मन में उठता रहा है तभी उन्होंने यह निर्णय पाठको पर ही छोड़ दिया परन्तु “शुक्लजी ऐसा क्यों सोच रहे थे ? उनकी दृष्टि व्यक्ति या विषय के चक्कर में क्यों अटकती थी ? इसके पीछे है पश्चिमी निबन्धकारों की वैयक्तिकता जो पश्चिमी निबन्धों में प्रधान तत्त्व मानी गई है। पश्चिम में विषय को प्रधानता प्राप्त नहीं हुई। विषय कुछ भी क्यों न हो, खरिया का टुकड़ा (A piece of chalk), बिल्लियाँ (Cats), हत्या (Murder) इत्यादि, वहाँ प्रधानता मिली निबन्ध में बूली वैयक्तिकता को। पश्चिम में निबन्ध आत्मपरक अधिक थे। निबन्धकार अपने सबब की अनेक घटनाएँ निबन्ध में भरता था। विषय का सार्थक वह कही से कही पहुँच जाता था। निबन्धकार अपने जीवन से संबद्ध घटनाओं, व्यक्तियों इत्यादि को प्रमुखता देता था। वहाँ उसे ही वास्तविक निबन्ध स्वीकार किया जाता था जिसमें वैयक्तिकता का भरपूर समावेश हो और वैयक्तिकता ही। इन्हीं वैयक्तिकता की प्रमुखता देखकर आचार्य शुक्ल को बराबर ध्यान लगा था कि मेरे निबन्धों में पश्चिमी वैयक्तिकता कहाँ है ?”^४

स्वयं शुक्लजी ने अपनी सुप्रसिद्ध कृति ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ में निबन्ध की जो परिभाषा दी है^५ उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि निबन्धों में वैयक्तिकता या व्यक्तित्व का प्रकाशन वे दो प्रकार से मानते हैं—प्रथम तो शैली द्वारा और द्वितीय लेखक के भाव-विचारों के रूप में। हिन्दी साहित्य सम्मेलन के इंदौर अधिवेशन में साहित्य परिषद् के सभापति पद से भाषण देते समय भी उन्होंने यही कहा था “काव्य समीक्षा के अतिरिक्त और प्रकार के विचारात्मक निबन्ध साहित्य कोटि में वे ही आते हैं जिनमें बुद्धि के अनुसंधान क्रम या विचार

७. “उनके निबन्ध विचारात्मक होने के कारण विषयप्रधान तो है ही, पर साथही उनमें व्यक्तित्व की भी अग्रधानता नहीं है। उनके निबन्धों में वस्तुतः उन्होंने वैयक्तिक निबन्धों का आदर्श प्रस्तुत किया।”

—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल . श्री शिवनाथ, पृष्ठ २४४

८. साहित्य सरोवर—डॉ. गोपीनाथ तिवारी; पृष्ठ ३७२

९. “आधुनिक पाश्चात्य लक्षणों के अनुसार निबन्ध उगी को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो। बात तो

परम्परा द्वारा गृहीत अर्थों या तथ्यों के साथ लेखक के व्यक्तिगत वाग्-वैचित्र्य तथा उनके हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ पूरी पूरी झलकती हो।” इस प्रकार शुक्लजी के कथनानुसार निबन्धों में विषय की प्रधानता के साथ-साथ व्यक्तित्व का प्रकाशन भी संभव है और यही कारण है कि चिन्तामणि पहला भाग के निबन्ध उद्देश्य, प्रवृत्ति व शैली तथा पाठक को उपलब्ध आदि की दृष्टि से विषय-प्रधान होते हुए भी निजी जीवन की अनुभूतियों, व्यक्तिगत संस्मरणों व घटनाओं से शून्य नहीं हैं। हाँ, इतना अवश्य है कि इन निबन्धों में पाठकों का ध्यान विशेष रूप से विषय की ओर ही रहता है और उसकी बुद्धि विषय के गभीर पक्षों पर ही दौड़ती है तथा लेखक की शैली भी विषय-प्रधान ही रही है।

ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय। व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिये विचारों की श्रृंखला रखी ही न जाय या जान-बूझकर जगह जगह से तोड़ दी जाय, भावों की विचित्रता दिखाने के लिये ऐसी अर्थ योजना की जाय जो उनके अनुभूति के प्राकृत या लोक सामान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे अथवा भापा से सरकस वालों की सी कसरते या हठयोगियों के से काम कराए जायँ जिसका लक्ष्य तमाशा दिखाने के सिवा और कुछ न हो।

संसार की हर एक बात और सब बातों से संबद्ध है। अपने अपने मानसिक सधान के अनुसार किसी का मन किसी सबध-सूत्र पर दौड़ता है, किसी का किसी पर। ये सबध सूत्र एक दूसरे से नथे हुए, पत्तों के भीतर की नसों के समान, चारों ओर एक जाल के रूप में फैले हैं। तत्त्व-चिंतक या दार्शनिक केवल अपने व्यापक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के लिए उपयोगी कुछ सबध सूत्रों को पकड़कर किसी ओर सीधा चलता है और बीच के व्योरे में कहीं नहीं फँसता। पर निबन्ध लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छंद गति से उधर उधर फूटी हुई सूत्र शाखाओं पर विचरता चलता है। यहाँ उसकी अर्थ सम्बन्धी विशेषता है। अर्थ सम्बन्धी सूत्रों की टेडी-मेडी रेखाएँ ही भिन्न भिन्न लेखकों का दृष्टिपथ निर्दिष्ट करती हैं। एक ही वान को लेकर किसी का मन किसी सम्बन्ध सूत्र पर दौड़ता है, किसी का किसी पर। इसी का नाम है एक ही बात को भिन्न भिन्न दृष्टियों से देखना। व्यक्तिगत विशेषता का मूल आधार यही है।”

—हिन्दी साहित्य का इतिहास प रामचन्द्र गुप्त, पृ: ५०५-५०६

फलतः इन निबन्धों को विषय-प्रधान ही माना जाता है पर विषय-प्रधान होते हुए भी ये व्यक्तिनिष्ठ हैं और इनमें शुक्लजी का व्यक्तित्व पूर्ण रूप से प्रतिफलित हुआ है।

यदि हम विचारपूर्वक देखें तो शुक्लजी के इन निबन्धों में हमें उनके व्यवृत्त वा प्रकाशन तीन रूपों में देख पड़ता है। पहला रूप तो वह है जहाँ उन्होंने अपने जीवन के किसी प्रसंग का स्पष्ट रूप से वर्णन किया है; १० दूसरा रूप वह है जब उक्त वर्णन संकेत मात्र तक सीमित होकर रह गया है ११ और तृतीय रूप वह है जिसमें उन्होंने वस्तु, विचार या परिस्थिति के पक्ष या त्रिपक्ष में कुछ कहकर अपनी मनोवृत्ति की एक झलक दिखलाई है। १२ इन उदाहरणों से स्पष्ट हो जाता है कि चिन्तामणि के निबन्धों में विषय और व्यक्तित्व का जैसा सुयोग है, वैसा बहुत कम देखने में आता है तथा विश्व साहित्य में भी बहुत ही कम ऐसे विचारात्मक निबन्ध मिलेंगे जिनमें विचारों की

१०. "खलियानों और रेलवे स्टेशनों पर जाने से भिन्न भिन्न प्रकार की गंध का अनुभव होता है। पुराने कवियों ने तुरन्त की जोती हुई भूमि से उठी हुई सोंधी महक का, हिरणों के द्वारा चरी हुई दूब की ताजी गमक का उल्लेख किया है। फरासीसी उपन्यासकार जोला की गवानुभूति बड़ी सूक्ष्म थी। उसने योरोप के कई नगरों और स्थानों की गंध की पहचान बताई है। इसी प्रकार बहुत से शब्दों का अनुभव भी बहुत सूक्ष्म होता है। रात्रि में, विशेषतः वर्षा की रात्रि में, झींगुरों और झिल्लियों के झंकार मिश्रित चीत्कार का वैधा तार सुनकर लडकपन में मैं यही समझता था कि रात बोल रही है।"

—चिन्तामणि पहला भाग : पं. रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ २४४

११. "थोड़े दिन हुए, किसी लेखक ने कही पढा था कि प्रतिभाशाली लोग कुछ उग्रता और पागलपन लिए होते हैं। तब से वे बराबर अपने में दोनो शुभ लक्षणों की स्थापना के यत्न में लगे रहते हैं। सुनते हैं कि पहले में वे कुछ कृतकार्य हुए हैं, पर पागलपन की नकल करना कुछ हँसी खेल नहीं, भूल-चूक से कुछ समझदारी की बातें मुँह से निकल ही जाती हैं।"

—चिन्तामणि पहला भाग . पं. रामचन्द्र शुक्ल; पृष्ठ २८

१२. "बहुत से पुराने मकानों की कारीगरी देखिए तो उसमें बहुत सा कान गिचपिच किया हुआ दिखाई देगा, ऐसे महीन बेलबूटों की भिन्न भिन्न

गहन गुंफित परम्परा के साथ-साथ व्यक्तित्व का भी इस प्रकार विविध मार्मिक प्रकाशन हुआ है।

अंत में हम इसी निर्णय पर पहुँचते हैं कि चिन्तामणि में संगृहीत निबन्धों में विषय के साथ साथ व्यक्तित्व की निहित स्वतः हो गई है और उनमें उन दोनों तत्त्वों का उपयुक्त व सघन संनिवेश मिलता है।

पटरिया दीवारों में लगी हुई मिलेगी जो बिना आँख को पास ले जाकर सटायें स्पष्ट न जान पड़ेंगे। सारे मकान को एक बार में देखने से इन सबों का सम्मिलित प्रभाव दृष्टि और मन पर क्या पड़ेगा, इसका कुछ भी विचार बनानेवालों ने नहीं किया, वह स्पष्ट दिखाई पड़ेगा। ऐसे कामों में अभ्यास का तथा समय और श्रम के व्यय (या अपव्यय) का पूरा परिचय मिलता है, पर विचार और सफलता-पूर्वक उनके उपयोग का बहुत कम। समझने की बात है कि इमारत हाथ में लेकर देखने की चीज नहीं है, दस पाँच हाथ दूर पर खड़े होकर देखने की चीज है।”

—चिन्तामणि पहला भाग . ५ रामचंद्र शुक्ल; पृष्ठ २४

आँसू का भाव-सौन्दर्य

जैसा कि हम एक स्थान पर लिख चुके हैं "पारचात्य विद्वान विवेक्टर ने काव्य के मूल में भाव तत्त्व (Emotional Element), बुद्धि तत्त्व (Intellectual Element), कल्पना तत्त्व (The Element of Imagination) तथा शैली तत्त्व (The Element of Style) नामक चार तत्त्वों की सत्ता स्वीकार की है और इस प्रकार हम कह सकते हैं कि पारचात्य विचारकों की दृष्टि में कविता में इन्हीं चार तत्त्वों की आवश्यकता समझी जाती है तथा इन्हीं के आधार पर उसका रूप भी निर्धारित किया जाता है परन्तु प्राचीन भारतीय आचार्यों ने काव्य के अनुभूति पक्ष या भाव पक्ष और अभिव्यक्ति पक्ष या कला पक्ष नामक दो पक्ष ही आवश्यक माने हैं। यों तो इन दोनों पक्षों का अपना अपना निजी महत्त्व भी है लेकिन वास्तव में दोनों एक दूसरे से सम्बंधित ही हैं। जिस प्रकार कुछ दार्शनिक शरीर को ही आत्मा समझ लेते हैं वसी प्रकार कुछ विचारकों ने अहंकार और रीति को काव्य के पक्ष पर प्रतिष्ठित करते हुए अभिव्यक्ति को महत्त्व प्रदान किया है परन्तु कविता का मुख्य आधार भाव ही है। स्मरण रहे, पारचात्य विचारकों ने भी काव्य का सर्वप्रथम तत्त्व भाव ही माना है तथा शेष तीनों को वे उसे पृष्ठ करने, उसके लिए सामग्री उपस्थित करने और साथ ही अभिव्यक्ति में सहायक होने के लिए आवश्यक समझते हैं अतः इस प्रकार कविता में भाव पक्ष को ही प्रधानता दी जानी चाहिए।"

भाव पक्ष को ही हृदय पक्ष भी कहा जाता है और आचार्य भरत ने 'नाट्य शास्त्र' में 'अद्वैतगीतं भावं भावयन् भाव उच्यते' नामक उक्ति द्वारा कवि के अंतर्गत भाव की भावना करने से ही भाव संज्ञा मानी है। चूंकि भाव प्रत्येक व्यक्ति के अंतस्त् का एक धर्म है अतः वर्णनातीत व अनुभवगम्य मान है और इसीलिए जब हम किसी भी कवि या काव्यकृति की भावव्यंजना पर विचार करना चाहते हैं तब भावों से हमारा अभिप्राय रीतिशास्त्र के रस पोषक भावों से ही रहता है अर्थात् हम उन भावों पर प्रकाश डालते हैं जो कि रस परिपाक में पूर्ण

समर्थ हो सके हैं। आचार्य रामचंद्र शुक्ल के शब्दों में “इत बात का ध्यान रखना चाहिए कि साहित्यिको का सारा भाव निरूपण रस की दृष्टि से है।”^२ संस्कृत साहित्य के प्राचीन विचारक मंखक ने भी अपने प्रसिद्ध ग्रंथ ‘श्रीकंठ चरित’ में स्पष्टतः कहा है कि सँकड़ो अलंकारी से अलंकृत होकर, शब्दशास्त्र के उच्चासन पर अधिष्ठित होकर तथा और भी सब प्रकार के सौष्ठव से सुशोभित होकर रसरूपी अभिप्रेक के अभाव में कोई भी प्रबंध काव्याधिराज की उच्च पदवी पर नहीं पहुँच पाता तथा अन्य विद्वानों ने उसका—रस का—आस्वाद ब्रह्मानंद के ही सदृश्य माना है। भट्टनायक का रस को ‘ब्रह्मानंद सचिवः’ तथा विश्वनाथ का रस को ‘ब्रह्मानंद सहोदरः’ कहना हमारे इसी मत की पुष्टि करता है। इस प्रकार प्राचीन विचारको ने रस को काव्य की आत्मा मानकर उचित ही किया है।

डॉ. रामकुमार वर्मा के शब्दों में “सर्वप्रथम नाट्यशास्त्र के निर्माता आचार्य भरत ने रस का रूप निर्धारित करते हुए कहा—

विभावानुभाव व्यभिचारी सयोगाद्रस निष्पत्ति ।

अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के सयोग से ही रस-निष्पत्ति होती है। भाव का परिचय देनेवाला विभाव है, जो आश्रय और उद्दीप्त की दृष्टि से आलम्बन और उद्दीपन विभाव का रूप ग्रहण करता है। जिन क्रियाओं से भाव का अनुभव या अनुमान हो वह अनुभाव है। इसके तीन प्रकार हैं—सात्त्विक, कायिक और मानसिक। जो भाव बार बार उत्पन्न होकर संचारित होते हैं, वे संचारी भाव हैं। जिस प्रकार भिन्न भिन्न स्वाद वाले पदार्थों को एक साथ मिलाने से एक विशेष रस उत्पन्न होता है, जिसने किसी एक पदार्थ का स्वाद नहीं होता, किन्तु सबसे भिन्न एक विलक्षण स्वाद हो जाता है, उसी प्रकार विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी या संचारी भाव के एकत्र होने से जो विशेष आनन्द की अनुभूति होती है, उसी का नाम ‘रस’ है। भट्ट लोल्लट ने ‘प्रतीयमान’, शकुनि ने ‘चर्व्यमान’, भट्टनायक ने ‘मुज्यमान’ और अभिनव गुप्त एवम् मम्मट ने ‘आस्वादमान’ के विशेषणों से ‘रस’ की अनुभूति का परिचय दिया है। आनन्दवर्धनाचार्य और पंडितराज जगन्नाथ ने तो काव्य में रस को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है।^३ हमारे अधिकांश प्राचीन समीक्षकों ने रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह,

२. रसमीमासा — पं. रामचन्द्र शुक्ल, पृ १४८

३. साहित्य शास्त्र — डॉ रामकुमार वर्मा, पृ. ६०

भय, जुगुप्सा या घृणा, आश्चर्य (विस्मय) और निर्वेद या गम नामक नौ प्रमुख स्थायी भाव मानकर शृंगार, हारय, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीरत्स, अद्भुत और शान्त नामक नौ प्रमुख रस माने हैं।

'आँसू' श्री जयशंकर 'प्रसाद' की उल्लेखनीय काव्यकृति है और जैसा कि डॉ. विनयमोहन शर्मा का कहना है उनका "मुख्य भाव विरह शृंगार है जो करुणा के निचन से निखर गया है और लोक-व्यवस्था की गाँत काटना से पूत हो उठा है।"^४ वस्तुतः शृंगार रस के संयोग और वियोग—जिसे कि विप्रलम्भ शृंगार भी कहते हैं—नामक दो भेद होने हैं तथा संयोग शृंगार में नायक-नायिका की संयोगावस्था का और वियोग शृंगार में वियोगावस्था का चित्रण किया जाता है। चूंकि 'आँसू' "प्रसाद के संनारी प्रेम व्यापार का वियोगात्मक आख्यान है जिसे कवि ने कला के आवरण में बड़ी कुशलता से नज़ादर रख दिया है"^५ अतः उसमें स्वभाविक ही विरह भावना की प्रधानता है और उसे एक श्रेष्ठ विरह काव्य भी कहा जाता है परन्तु वियोग शृंगार, शृंगार रस का ही एक भेद है अतः रसानुबन्धिता की दृष्टि से आँसू को शृंगार रस पूर्ण काव्य ही मानना होगा।

सामान्यतया संयोग शृंगार के अंतर्गत प्रेम के निचन पक्ष व उनकी मुखपूर्ण क्रीडाओं का वर्णन होता है पर 'आँसू' मूलतः विरह काव्य ही है अतः कवि ने स्वतंत्र रूप से कही भी संयोग शृंगार का वर्णन नहीं किया और जहाँ कही भी संयोगावस्था का वर्णन हुआ है वह विरह वर्णन की रमिता नामक दशा के अंतर्गत ही हुआ है। वस्तुतः "आँसू में कवि निःसंकोच भाव में विज्ञान जीवन का वैभव दिखाता, फिर उसके अभाव में आँसू बहाना और अन्त में जीवन से समझौता करना है।"^६ इस प्रकार कवि अपनी कृति में अपने विगत मुखमय क्षणों पर लालमापूर्ण दृष्टिपात करता है और 'आँसू' में प्रारम्भ में ही कह देता है कि उसका सारा मुख नष्ट हो गया तथा हृदय में स्मृतियों के कुछ चिह्न मात्र बचे रहे हैं—

यम गई एक बस्ती में स्मृति की ली डयी हृदय में
नक्षत्र लोक फैला है जैसे उम नील दिलय में।
ये मय स्फुरति है मेरी उम ज्वालामयी जलन के
कुछ घोष चिह्न है केवल मेरे उम सह मित्र के ॥

यही कारण है कि कवि अपने मुखमय अन्त में की स्मृति कर अपनी वेदना को

४. साहित्यालोचन—डॉ. विनयमोहन शर्मा, पृ. ६३

५. हिन्दी कलाकार—डॉ. सत्यनाथ मदान, पृ. २०५

६. जयशंकर प्रसाद—श्री नन्ददुलारे दासजी; पृ. ६३

विस्मरण कर देना चाहता है और विगत सुखभरी घड़ियों की याद करते हुए कहता है—

इस हृदय कमल का घिरना अलि अलको की उलझन में
 आँसू मरन्द का गिरना मिलना निश्वास पवन में ।
 मादक थी मोहमयी थी मन बहलाने की क्रीडा,
 अब हृदय हिला देती है वह मधुर प्रेम की पीड़ा ।

कवि को वह मधुर क्षण भी याद आता है जब उसका प्रिय उससे भेट करने
 आया था और उसका मन स्वाभाविक ही हर्षपूर्ण हो उठा था—

कितनी निर्जन रजनी में तारो के दीप जलाये
 स्वर्गगा की धारा में उज्ज्वल उपहार चढाये ।
 गौरव था नीचे आये प्रियतम मिलन को मेरे
 मैं इठला उठा अकिंचन देखे जो स्वप्न सबेरे ।

कवि को मिलन का वह सुखद क्षण भी स्मरण हो आता है जब वसंत
 चंद्रिका से स्नात निशा में उसने सर्वप्रथम अपने प्रिय की छवि देखी थी और
 वह कहता है—

मधु राका मुसक्याती थी पहले देखा जब तुमको,
 परिचित से जाने कब के तुम लगे उसी क्षण हमको ।
 परिचय राका जलनिधि का जैसे होता हिमकर से
 ऊपर से किरण आती मिलती है गले लहर से ।
 मैं अपलक उन नयनों से निरखा करता उस छवि को
 प्रतिभा डाली भर लाता कर देता दान सुकवि को ।
 निरंतर सा झिर झिर झरता माघवी कुज छाया में
 चेतना वही जाती थी हो मंत्रमुग्ध माया में ।
 पतझड़ था झाड़ खडे थे सूखी सी फुलवारी में
 किसलय नव कुसुम बिछाकर आये तुम इस क्यारी में ।

कवि कहता है कि उसके प्रिय का सौन्दर्य अनुपम था और जब उसने
 उसकी छवि निहारी तब उसके नेत्रों में उसका रूप समा सा गया—

धन में सुन्दर विजली सी विजली में चपल चमक सी
 आँखों में काली पुतली पुतली में श्याम झलक सी ।
 प्रतिभा में सजीवता सी वस गई सुछवि आँखों में
 थी एक लकीर हृदय में जो अलग रही लाखों में ॥

कवि ने प्रिय के रूप सौन्दर्य का विशद चित्रण भी किया है^७ और इसके पश्चात् वह अपने संयोग सुख की स्मृति करते हुए कहता है—

हिलते द्रुम दल किसलय देती गलवाही डाली ।
 फूलों का चुम्बन छिड़ती मधुपो की तान निराली ॥
 मुरली मुखरित होती थी मुकुलों के अधर विहँसते ।
 मकरन्द मार से दनकर श्रवणों में स्वर जा बसते ॥
 परिरम्भ कुम्भ की मदिरा निश्वास-मलय के झोके ।
 मुख चन्द्र चाँदनी जल से मैं उठता था मुँह धोके ॥
 थक जाती थी सुख रजनी मुख चन्द्र हृदय में होता ।
 श्रम सीकर सदृश नखत से अम्बर पट भीगा होता ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि विरह के अतर्गत स्मृतिरूप में आँसू के रचयिता ने संयोग सुख की जो झलक दी है उसमें संयोग शृंगार अपने निखरे हुए रूप में दृष्टिगोचर होता है और हम कह सकते हैं कि विरह भावनाओं की अधिकता होती हुई भी आँसू में संयोग शृंगारपूर्ण पक्तियाँ भी हैं ।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि विरह शृंगार का वर्णन ही आँसू में विशेष रूप से है और कवि ने आँसू के प्रारंभ में ही उसकी 'भूमिका' सी बाँध दी है—

जो घनीभूत पीड़ा थी
 मस्तक में स्मृति सी छाई
 दुर्दिन में आँसू बनकर
 वह आज बरसने आई

इसके पश्चात् आँसू के प्रथम छन्द में ही कवि की वेदना के असीम सागर की गरज सुनाई पड़ती है—

इस करुणा कलित हृदय में
 क्यो विकल रागिनी बजती
 क्यो हाहाकार स्वरो में
 वेदना असीम गरजती

७. उदाहरणार्थ—

बाँधा था विधु को किसने, उन काली जजीरों से ।
 मणि वाले फणियों का मुख क्यो भरा हुआ हीरो से ॥
 काली आँखों में कितनी, यौवन के मद की लाली ।
 मानिक मदिरा से भर दी, किसने नीलम की प्याली ॥

और भी—

अंकित कर क्षितिज पटी को तूलिका बरौनी तेरी ।
 कितने घायल हृदयों की बन जाती चतुर चितेरी ॥

और कवि स्मृति रूप में संयोग के कुछ मधुर चित्रों को अंकित करने के पश्चात् कहता है कि संयोगवस्था में जो प्रेम वर्ण के समान लगता था वही विरहावस्था में अब अगारे बरसाने लगा है--

हीरे सा हृदय हमारा
कुचला शिरीष कोमल ने
हिम शीतल प्रलय अनल वन
अब लगा विरह से जलने

इसके उपरान्त कवि की विरह कथा प्रारम्भ हो जाती है और कवि विस्तार के साथ अपनी वेदना का वर्णन करता है तथा "जो आँसू अतीत वैभव के अभाव में बहने आरम्भ हुये वे जीवन के तत्त्वज्ञान को जगाते हुए आशा के तत्त्वज्ञान के साथ समाप्त हुए हैं। विलास का युग समाप्त हो गया है; उसकी जो कचोट, जो पीड़ा, वासना का जो दंश कवि मानव को आलोकित करता और चुम्बता तथा छेदता था उसका भी अंत हो गया है। कवि ने फिर जीवन मार्ग ग्रहण किया है। इस मार्ग में प्रेम उसका सबल है, परन्तु अब मानिक मंदिरा का स्वप्न मिट गया है; पावन प्रभात के कर्म-प्रेरक प्रकाश की एक लपक मन में आयी है। अब कवि ने अनुभव किया है कि जन्म जन्म से सुख दुःखमय जीवन का यह चक्र चल रहा है, इसलिये शरीर रंजन और शरीर के आकर्षण को लेकर इस अनंत चक्र में हम चल नहीं सकते। प्रेम मानस पूजा का रूप लेकर ही स्थायी और अनंत हो सकता है।" इस प्रकार विरह शृंगार से ओतप्रोत 'आँसू' केवल कवि की आत्माभिव्यक्ति न रहकर अंत में व्यापक दर्शन में भी परिवर्तित हो जाता है और कवि अब तक जिस विरह ज्वाला को केवल अपने अंतर में प्रज्वलित देख रहा था उसे कण कण में व्याप्त देखता है तथा यही अभिलाषा करता है कि उसके आँसू विश्व को भी सरस कर दे और उसके हृदय की ज्वाला विश्व को प्रकाश प्रदान करे--

सबका निचोड़ लेकर तुम,
सुख से सूखे जीवन में।
बरसो प्रभात हिमकन सा,
आँसू इस विश्व सदन में।

इस प्रकार आँसू के विरह वर्णन में जहाँ कि एक ओर स्वस्थ जीवन-दर्शन है वहाँ दूसरी ओर उसमें प्राचीन आचार्यों द्वारा कथित विरह के प्रलाप, निद्रामंग, ग्लानि, चिन्ता, मोह, स्मृति, ब्रीडा आदि संचारी भावों का भी समावेश हुआ है

अतः हम देखते हैं कि उसमें शास्त्रीयता के साथ-साथ नवीनता भी है और यही नवीनता विप्रलम्भ काव्य परम्परा में उसे उत्कृष्ट स्थान प्रदान करती है ।

अंत में हम कह सकते हैं कि यद्यपि आँसू में अन्य रसों की योजना नहीं हुई और केवल शृंगार रस की अभिव्यंजना ही उसमें हुई है परन्तु भावामिव्यक्ति की दृष्टि से उसे पूर्ण सफल कृति ही मानना होगा । भाव-सौन्दर्य की दृष्टि से आँसू की प्रशंसा करते हुए आचार्य जानकीवल्लभ शास्त्री ने कहा भी है "आँसू कामायनी की पूर्व पीठिका है । कामायनी के प्रबन्ध विस्तार का बीज उसमें भी धरती फोड़कर ऊपर उठता दिखता है । जिस प्रकार मनु के अतीत सुख की चिन्ता अनन्त में दुःख की असंख्य रेखाएँ उगाती हैं उसी प्रकार आँसू के कवि का अतीत चिन्तन भी पीड़ा को घनीभूत करता है । किन्तु, जिस प्रकार उस विश्ववन की व्याली का विष अमृत बनता है उसी प्रकार आँसू की दंशहीन वेदना क्रमशः उन्नीत हो अकुंठित करुणा के स्वर से जीवन की पूर्णता को रससान्द्र बनाती है विरह मिलन, सुख दुःख के खंड सत्य को अखंड आनन्द की यह सहज उपलब्धि प्रसाद के काव्य की देन है । प्रकृति और मानव प्रकृति का द्वन्द्व दिखलाना और वात है; प्रकृति पर मानव की बाह्य विजय का प्रदर्शन भी वैज्ञानिक के नाते सरल हो सकता है पर प्रसाद की समरसता तो प्रकृति तथा मानव प्रकृति का आत्मिक स्तर पर सम्पूर्ण मिलन है; शिव और शक्ति का सामंजस्य है जिससे परस्पर के विलयन से—'पूर्णस्य पूर्णमादाय पूर्णमेवावशिष्यते ।' निराशा से आशा की ओर और फिर आशा से आत्मोपलब्धि की ओर, अखंड आनन्द की ओर गत्यात्मक जीवन-साधना का यह ऐसा क्रमिक विकास ही प्रसाद के काव्य में निदिष्ट हुआ है ।" ६

वृन्दावनलाल वर्मा की

उपन्यास-कला

इसमें कोई संदेह नहीं कि हिन्दी उपन्यास-साहित्य में श्री. वृन्दावनलाल वर्मा का अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान है और वर्माजी की कृतियों का अनुशीलन करने से स्पष्ट हो जाता है कि उनमें विविधमुखी प्रतिभा है पर प्रसिद्धि उन्हें उपन्यासकार के रूप में ही अधिक प्राप्त हुई है। हम यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि यद्यपि वर्माजी को ऐतिहासिक उपन्यासकार के रूप में ही विशेष ख्याति प्राप्त हुई है पर उनके सामाजिक उपन्यास भी कुछ कम महत्त्व नहीं रखते और उनकी औपन्यासिक प्रतिभा का सम्यक् परिचय प्राप्त करने के लिए हमें उनके समस्त उपन्यास साहित्य का ही अनुशीलन करना चाहिए। हमारा उद्देश्य यहाँ श्री. वृन्दावनलाल वर्मा की उपन्यास-कला का परिचय देना है और इस प्रकार हम यहाँ यही स्पष्ट करने का प्रयत्न करेंगे कि वर्माजी के उपन्यासों में औपन्यासिक तत्त्वों का कहाँ तक सम्यक् निर्वाह हुआ है।

यहाँ यह स्मरणीय है कि प्रायः नारीशक अपनी-अपनी दृष्टि से उपन्यास के तत्त्वों का निर्धारण करते हैं और इसीलिए तीन से लेकर आठ तक औपन्यासिक तत्त्व माने जाते हैं पर अधिकान्त विचारकों ने उपन्यास के निम्नलिखित छह तत्त्व ही माने हैं—१. कथावस्तु २. पात्र और चरित्रचित्रण ३. कथोपकथन ४. भाषा-शैली ५. देशकाल और वातावरण तथा ६. उद्देश्य या जीवनदर्शन। इस प्रकार हम यहाँ इन्हीं छह तत्त्वों को स्वीकार कर संक्षेप में यह स्पष्ट करने का प्रयत्न करेंगे कि वर्माजी के उपन्यासों में इन तत्त्वों की योजना किस प्रकार हुई है।

औपन्यासिक तत्त्वों में कथावस्तु या कथानक ही वह महत्त्वपूर्ण तत्त्व है जिस पर उपन्यासरूपी भवन निर्मित होता है और इसमें उपन्यासकार की प्रतिभा का यथेष्ट परिचय प्राप्त होता है। सामान्यतया घटनाओं को क्रम से सजाना या उनकी विधिष्ट आयोजना ही उपन्यास साहित्य की कथावस्तु कहलाती है पर इन कथावस्तु द्वारा ही हमें यह भी ज्ञात होता है कि क्याकार अपनी कथा का सूत्र किस प्रकार से और कहाँ से खोजकर लाता है। नायही कथावस्तु-संवेधान में भी

उपन्यासकार को पर्याप्त सतर्कता रखनी पड़ती है क्योंकि वर्सी लव्वक का यही मत है "उपन्यास घटनाओं की शृंखला मात्र नहीं है। वह एक सम्पूर्ण चित्र या आलेख्य है जिसमें रूप, प्ररेचन एवं समानुद्भिधान भी आवश्यक होता है।"^१ यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो हमें यही प्रतीत होगा कि वर्माजी इस युग के उल्लेखनीय कथाकार हैं^२ और उनके पास कथानकों का अनुपम भंडार भी है। यद्यपि वर्माजी ने ऐतिहासिक और सामाजिक दोनों ही प्रकार के उपन्यास लिखे हैं पर उनके अधिकांश उपन्यास ऐतिहासिक ही हैं तथा ऐतिहासिक उपन्यासकार के रूप में ही उन्हें बहुत अधिक ख्याति प्राप्त हुई है। यहाँ यह भी नहीं भूलना चाहिए कि ऐतिहासिक उपन्यासकार को कथा-निर्माण में अत्यधिक सतर्कता दिखानी पड़ती है पर वर्माजी ने इस ओर पूर्ण ध्यान दिया है और वह पहले तो श्री. जयशंकर 'प्रसाद' की भाँति समस्त ऐतिहासिक सामग्रियों का अध्ययन करते हैं तब उपन्यास लिखते हैं। यह बात उनकी कृतियों के प्रारम्भ में दिए गए परिचय, भूमिका या लेखकीय दक्तव्य आदि से स्पष्ट भी हो जाती है। उदाहरणार्थ, अपने एक उपन्यास 'मृगनयनी' के परिचय में उन्होंने निम्नलिखित ग्रंथों व ग्रंथकारों का उल्लेख किया है—

१. फरिश्ता का इतिहास-लेखक।
२. सिकन्दर छोदी के दरबारी इतिहास लेखकों व अलखारनवीसों के ग्रंथ।
३. मानसिंह के राजदाल पर अंग्रेज इतिहास-लेखक।
४. फारसी की तारीख 'मीराते सिकन्दरी' (इलियट और डासन द्वारा अनुदित)
५. ग्वालियर गजेटियर।

इससे यह स्पष्ट है कि वर्माजी अध्ययन के लिए पुरातत्त्व विभाग की पूर्ण सहायता लेते हैं और अपने पाठ्य सभी ऐतिहासिक उपन्यासों की कथा के निर्माण

१ The Craft of Fiction—Lubbock, P. 62

२. "वर्माजी इस युग के सबसे अच्छे कहानी कहने वाले हैं। जहाँ और उपन्यासकार कथानकों की ओर उदासीन रहने लगे हैं और रस के लिए तरह तरह की रनिकता का सहारा लेने लगे हैं वहाँ वर्माजी अपनी गरम पंखा से पाठकों का मन बाँधे रहते हैं और अंत तक उत्कृष्टता काजी रखते हैं।"

लेखक का लक्ष्य रहा है। इस कल्पना की तीन सीमाएँ उनके उपन्यासों में उपलब्ध होती हैं।” इस प्रकार वर्माजी के ऐतिहासिक उपन्यासों में प्रमुख घटनाएँ व पात्र इतिहास सम्मत हैं पर कल्पनात्मक साधनों का भी पर्याप्त योग रहा है और उन्होंने इतिहास के साथ साथ परम्परा का भी प्रयोग किया है तथा यह परम्परा जनश्रुतियों, किम्बदंतियों, लोककथाओं व लोकगीतों पर आधारित है लेकिन परम्परा का उपयोग करते समय वह उसकी संगति-असंगति व विश्वसनीयता का विचार भी अवश्य रखते हैं। साथही वह अपने उपन्यासों के घटनास्यलों का प्रत्यक्ष निरीक्षण इतना अधिक आवश्यक समझते हैं कि इसके बिना अपनी पुस्तक ही प्रकाशित नहीं करते और अपने इस भ्रमण में वह जन सामान्य से भी आवश्यक जानकारी प्राप्त करते हैं। इस प्रकार वर्माजी के ऐतिहासिक उपन्यासों के ‘कथानको की आधारशिला ऐतिहासिक अनुसंधान पर टिकी हुई है’ लेकिन सामाजिक उपन्यासों में भी उन्होंने कही भी असंभाव्य मतों को व्यक्त नहीं किया।

वर्माजी के उपन्यासों की कथावस्तु में रमणीयता, रोचकता और सरसता की त्रिवेणी सी प्रवाहित हो रही है तथा प्रत्येक उपन्यास में मूल कथानक के साथ साथ आवश्यकतानुसार प्रासंगिक कथाओं की योजना भी हुई। इन प्रासंगिक कथाओं की सृष्टि उद्देश्यपूर्ण ही है और उनके द्वारा न केवल मूल कथा को गक्ति प्राप्त हुई है अपितु रोचकता एवम् प्रभावशालिता की भी वृद्धि हुई है। इस प्रकार प्रासंगिक कथाओं का अपना निजी महत्व है और मूल कथा के साथ ये उसी प्रकार सम्बद्ध हैं जैसे कि वृक्ष के तने के साथ पेड़ की अनेक शाखाएँ। वस्तुतः इन प्रासंगिक कथाओं की सृष्टि में वर्माजी का उद्देश्य युगीन समस्याओं का चित्रण करना रहा है और जहाँ मूल कथा में समस्याओं का अंकन सहज संभाव्य था वहाँ तो उन्हें मूल कथा में ही गूँथ दिया गया है पर जहाँ यह बात आसान न थी वहाँ इन्हें प्रासंगिक कथाओं में उभारा गया है। इस प्रकार कतिपय अपवादों के अतिरिक्त सर्वत्र ही वर्माजी के उपन्यासों में प्रासंगिक कथाओं की मुम्बद्ध योजना ही हुई है।

यदि हम वर्माजी के सम्पूर्ण उपन्यास-साहित्य का अनुशीलन करें तो सहज ही स्पष्ट हो जाता है कि उनके सभी उपन्यासों में एक या अनेक समस्यायें व्यक्त हुई हैं और सामाजिक एवम् ऐतिहासिक दोनों ही प्रकार के उपन्यासों में जो समस्यायें व्यक्त हुई उनके मूल में लेखक की आधुनिक विचारधारा ही सर्वोपरि रही है पर अनिव्यक्त समस्यायें आधुनिक युग के साथ साथ अपने युग से भी सम्बंधित हैं। इसीलिये वर्माजी के उपन्यासों की कथा का महत्व और भी अधिक बढ़ा हुआ जान पड़ता है तथा मुप्रसिद्ध कलाकार श्री. जयगंकर ‘प्रसाद’ की नाँति श्री. वृन्दावनलाल वर्मा को भी अतीत की पृष्ठभूमि में वर्तमान

का उच्चलंत चित्रन करने में अद्वितीय सफलता प्राप्त हुई है और अपनी इसी विशेषता के बल पर वर्माजी के उपन्यासों का महत्व प्रत्येक युग में अक्षुण्ण बने रहने की संभावना की जाती है।

चूँकि वर्माजी कहानी कहने की कला में अत्यधिक पटु हैं अतः वे घटनाओं का चयन भी कुछ इतनी सतर्कता के साथ करते हैं कि उनमें पाठको को प्रभावित करने की अद्भुत क्षमता होती है। वर्माजी कथा के मार्मिक स्थलों को पहचानने में भी पूर्ण सिद्धहस्त हैं और वह घटनाओं की योजना कुछ इस प्रकार करते हैं कि उनका प्रभाव दीर्घकाल तक विद्यमान रहता है। डॉ. रामविलास शर्मा के शब्दों में “कथा का विस्तार करने में वर्माजी सबसे प्रभावशाली दृश्यो को आखिर के लिये रखते हैं। क्लाइमेक्स रचने की दृष्टि से उनका कौशल सराहनीय है।” यह कथन नितान्त सत्य है और वर्माजी के प्रत्येक उपन्यास में हमें कोई न कोई घटना ऐसी अवश्य मिलती है जो कि मर्मस्पर्शी होने के साथ-साथ इतना अधिक प्रभावशाली होती है कि पाठक उसे दीर्घकाल तक विस्मरण नहीं कर पाता और इस प्रकार के प्रसंगों से कथानक में भी अनुपम सौन्दर्य आ जाता है। उदाहरणार्थ, वर्माजी के सर्वप्रथम प्रकाशित उपन्यास ‘गड़कुंडार’ का वह अंतिम दृश्य प्रस्तुत किया जा सकता है जहाँ अग्निदत्त युद्ध के भीषण वातावरण के मध्य गर्भवती मानवती की रक्षा में अपने प्राणों की बलि दे देता है। मानवती अग्निदत्त की प्रेमिका थी पर उसका विवाह अन्यत्र हो जाता है अतः अपमानित अग्निदत्त प्रतिशोध लेने की लालसावश खंगारों पर आक्रमण कर देता है। भीषण युद्ध होता है और गर्भवती मानवती भी युद्धक्षेत्र में पड़ी प्रसव-पीड़ा के कारण कराहने लंगती है। अग्निदत्त भी वहीं पहुँच जाता है पर मानवती उसे पहचान नहीं पाती और उससे कहती है ‘मुझे मारो मत। मेरे आभूषण ले लो। मैं गर्भवती हूँ और मेरे स्वामी न जाने कहाँ हैं?’ अग्निदत्त उसे पहचान लेता है और अपना परिचय देता है पर उसे यह विश्वास नहीं हो पाता कि अग्निदत्त भी ऐसा कर सकता था। अपने कार्यों पर अब अग्निदत्त को भी पश्चात्ताप होता है और वह अपने को विवकारता भी है। इसी बीच कुछ वृद्धेला सैनिक खंगारों की खोज में वहाँ पहुँच जाते हैं लेकिन इसके पूर्व ही अग्निदत्त को यह ज्ञात हो चुका था कि मानवती को शीघ्र ही बच्चा होने वाला है। अतएव “उसने अपना कवच और कपड़े उतार कर बिछा दिये, केवल धोती पहने रहा। रोना चाहता था परन्तु हृदय में आँसू की एक बूंद भी न थी। उसी समय मानवती ने बच्चा जना जिमको अग्निदत्त ने अपने पहले से बिछाए हुए कवच और कपड़ों पर लिटा दिया। मानवती अचेत हो गई। बच्चा रोने लगा।

बच्चे के रोने की आवाज वृद्धेले सैनिकों को वहाँ खींच लाती है। दलपति वृद्धेला तुरन्त ही कहता है—‘मारो इस खंगार को। उतार लो आभूषण इस

स्त्री के ।' अग्निदत्त घायल था पर उसमे न जाने कहीं से अद्भुत बल आ जाता है । वह मानवती और उसके पुत्र की रक्षा मे तलवार खीच लेता है । अग्निदत्त और भी घायल हो जाता है । "गोरे साँवले शरीर पर एकाघ घाव से रक्त रेखाओ मे बहकर फैल गया था । छिटकी हुई चाँदनी मे उसका चमचमाता हुआ खड्ग और दमकता हुआ लहलुहान नंगा शरीर ऐसा मालूम पड़ा जैसा कोई तारा पृथ्वी पर टूट कर गिरा हो ।"

इतने पर भी दलपति अग्निदत्त को नहीं छोड़ता और कहता है 'मैं तो इस जनी के गहने और बेईमान सिपाही के प्राण लेकर ही यहाँ से जाऊँगा ।' अग्निदत्त मारा जाता है । बुदेलो की विजय होती है । किले से बुदेलो की जयजयकार की आवाजे आती है और इधर मृतप्राय अग्निदत्त के समीप शिशु चीखता है ।

निस्सदेह यह दृश्य इतना अधिक प्रभावोत्पादक है कि नेत्रों के समक्ष अटल रहता है और इसमे एक ओर तो सामन्तशाही का घृणित रूप व्यक्त हुआ है तथा दूसरी ओर मानवतावादी विचारधारा भी सुघरे हुए रूप मे झलकती है । इस प्रकार के उदाहरण वर्माजी की प्रायः समस्त औपन्यासिक कृतियों मे मिल जाते हैं और विखरी हुई घटनाओ को एक सूत्र मे पिरोये रखने मे भी वर्माजी अत्यंत सिद्धहस्त हैं तथा कथानक के विच्छिन्न सूत्रों को एक तारतम्य मे पिरोये रखने के कारण ही उनके औपन्यासिक कथानको मे आश्चर्यमयी गति के दर्शन होते हैं । हम यह स्वीकार करते हैं कि वर्माजी के उपन्यासों की कथावस्तु मे कतिपय त्रुटियाँ भी दीख पडती हैं और कभी कभी तो प्रासंगिक कथाओ का अतिरेक मूल कथा के सौन्दर्य को तो क्षति पहुँचाता ही है पर अमरवेल, सगम व प्रत्यागत आदि कुछ उपन्यासों की कथावस्तु मे नीरसता भी है लेकिन इन निर्बलताओ के होते हुए भी कथा-सौन्दर्य निखरा हुआ ही प्रतीत होता है ।

वस्तुतः चरित्र-चित्रण उपन्यास का अनिवार्य तत्त्व है और पात्र-योजना की दृष्टि से वर्माजी के उपन्यासों की समीक्षा करते समय श्री. शिवनारायण श्रीवास्तव ने अपने 'हिन्दी उपन्यास' नामक ग्रंथ मे कहा भी है "चरित्र चित्रण के विषय में वर्माजी को हमारे प्रमाण की आवश्यकता नहीं है । वे चरित्र सृष्टि के बड़े ही कुशल विधाता हैं, उनके चरित्र बहुत दिनों तक हमारी स्मृति मे जीवित रहते हैं, यही उनकी विशेषता है । बुदेलखड के उच्च और निम्न प्रायः सभी वर्ग के लोगों का अच्छा ज्ञान होने के कारण उनके चरित्रों मे कहीं भी अस्वाभाविकता नहीं आने पाई है । उन्हें किसानों की निराशा, युवकों की प्रेमपिपासा, चीरो के रणो-ल्लास, कायरों की भीरुता आदि का समान रूप से ज्ञान है । परन्तु वर्माजी के औपन्यासिक चरित्रों की चित्रशाला में हमारा ध्यान सबसे अधिक आकर्षित होता

है उनकी नायिकाओं की ओर। उनके चित्रण में लेखक को अपूर्व सफलता प्राप्त हुई है। तारा, रतन, पूना, सरस्वती, कुमुद, मुन्दर, मृगनयनी, लाखी, गन्ना वेगम एक से एक बढ़कर चित्र हैं। इन सबमें सौन्दर्य, कोमलता, भावुकता के साथ ही साथ असीम साहस, शक्ति, त्याग और बलिदान है। इन्हीं गुणों का उचित अनुपात में मिश्रण उनके आकर्षण का रहस्य है। सबसे बड़ी बात जो हमें उनकी ओर आकर्षित करती है वह उनकी भावनाओं को दमन करने की शक्ति। प्रच्छन्न रागों और मनोवेगों के प्रदर्शन में वर्माजी बड़े कुशल हैं। हृदय में अपरिमेय प्यार लेकर भी उनकी नायिकाएँ उनका आभास नहीं मिलने देती। दरिद्र की निधि की भाँति उसे अपने हृदय के अंतरतम कोने में छिपाकर रखती है, मानों किसी के देख लेने से उसमें नजर लग जायगी। इस प्रयत्न में यदि उन्हें आत्मबलिदान भी करना पड़े तो उन्हें सहर्ष स्वीकार है। ऐसे ही किसी स्थान पर ध्यान से देखने पर, उनके प्यार का स्वल्प आभास मिल जाय तो मिल जाय, अन्यथा नहीं। पुस्तक के अन्त में ही हम उसे (प्यार को) पहचान पाते हैं और तब वह अपने अप्रत्याशित रूप, तीव्रता, आत्मत्याग एवम् बलिदान द्वारा हमें अभिभूत कर लेता है। ऐसा जान पड़ता है, मानो वे इस पृथ्वीतल को छोड़कर ऊपर उठ गई हैं और वायु में तैर रही हैं। हमारे स्पर्श मात्र से उसमें घट्वा लग जायगा; इतनी शुभ्र, उज्वल एवं पवित्र है वे। वर्माजी की सभी नायिकाएँ अनुपम हैं परन्तु 'विराटा की पद्मिनी' की कुमुद उनकी चरित्र सृष्टि का उत्कृष्टतम उदाहरण है। पुस्तक के अन्त में हम स्वयं सोचने लगते हैं कि वह देवी थी या मानवी? . . .

यही नहीं; विराटा की पद्मिनी, गढकुंडार, झाँसी की रानी, मृगनयनी आदि उपन्यासों में जितने चित्र हैं, सब सुन्दर हैं। कुंजरसिंह, राजा नायकसिंह, देवीसिंह, जनार्दन शर्मा, छोटी रानी, बड़ी रानी, गोमती, सोहनपाल, सहजेन्द्र, दिवाकर, धीर प्रधान, तारा, मानवती, झाँसी की रानी, मृगनयनी, लाखी, मानसिंह, अटल, बैजू बावरा, गन्नी वेगम आदि सबके चित्र एक से एक बढ़कर हैं। इन ऐतिहासिक कृतियों में चरित्र का जमघट सा हो गया है, फिर भी वर्माजी सबको अलग-अलग रखने में समर्थ हुए हैं; सबका अपना-अपना व्यक्तित्व है। कथोपकथन सुनकर ही हम कह सकते हैं कि यह अमुक पात्र है और यह अमुक। यही चरित्र चित्रण की उत्तमता है।"

हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि पात्र-योजना व चरित्र-चित्रण में ऐतिहासिक उपन्यासकार को पर्याप्त सतर्कता रखनी पड़ती है अतः ऐतिहासिक उपन्यासों में चरित्र-चित्रण की कुछ निर्बलताएँ स्वामाविक ही देख पड़ती हैं और डॉ. रणवीर रांग्रा ने तो स्पष्टतया कहा है "वर्माजी का औपन्यासिक चरित्र-चित्रण सही ढंग का रहा है, जिसमें पात्रों का केवल व्यक्त—और

वह भी सार्वजनिक, पारिवारिक नहीं—जीवन ही चित्रित हुआ, न कि अंतरंग (सब्जेक्टिव) व्यक्तिगत और मनोवैज्ञानिक। इसीलिए वह अपने पात्रों की व्यक्त क्रिया-प्रतिक्रिया के अचेतन वा अवचेतन कारणों को नहीं पकड़ पाए। उदाहरणार्थ, वर्माजी के झाँसी की रानी और अज्ञेय के शेखर:एक जीवनी को ले। दोनों उपन्यासों में लेखक का उद्देश्य एक-सा रहा है—पात्रों के चरित्र का क्रमिक विकास दिखाना। वर्माजी 'झाँसी की रानी' उपन्यास के माध्यम से यह सिद्ध करना चाहते हैं कि 'रानी का शौर्य विवशता की परिस्थितियों में उत्पन्न नहीं हुआ था' अर्थात् वह जन्मजात था जो धीरे-धीरे विकसित होता गया। 'शेखर:एक जीवनी' में अज्ञेय भी 'मानवता के सचित अनुभव के प्रकाश में जीवन की कार्यकारण की परम्परा के सूत्र सुलझाने में प्रवृत्त हुए हैं। दोनों उपन्यासों में रचयिताओं के उद्देश्य में साम्य होते हुए भी उनके दृष्टिकोण के अंतर के कारण पात्रों के चरित्र-चित्रण में बहुत बड़ा अन्तर है। वर्माजी सतह के ऊपर ही ऊपर रह जाते हैं और अज्ञेय उससे नीचे ही नीचे।" इस प्रकार मानसिक ऊहापोह या अंतर्द्वन्द्व के अभाव के कारण विचारक वर्माजी की चरित्र-चित्रण की पद्धति को उपन्यासकार की अपेक्षा इतिहासकार के ही अधिक समीप मानते हैं और उनकी दृष्टि में वर्माजी की पात्र योजना और चरित्र चित्रण पद्धति को पूर्णतः सराहनीय नहीं कहा जा सकता पर यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो श्री. वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यासों की पात्र योजना में कलात्मकता निर्विवाद रूप से है तथा उनके चरित्र चित्रण को केवल अतर्द्वन्द्व की न्यूनता में त्रुटिपूर्ण बतलाना युक्तिसंगत नहीं जान पड़ता। यहाँ इस कथन की पुष्टि हेतु कुछ उदाहरण देना अनुपयुक्त न होगा।

वस्तुतः औपन्यासिक पात्र-योजना में नाटकीयता का गुण आवश्यक माना जाता है^३ और समीक्षक यही कहते हैं कि "वर्माजी के औपन्यासिक चरित्र चित्रण की शैली प्रधानतया नाटकीय है और कथोपकथन है उनके प्राण" अतः वर्माजी के पात्रों के चरित्रोद्घाटन में उनके कथोपकथनों का मुख्य योग रहा है तथा यह विशेषता प्रायः उनके सभी उपन्यासों में विद्यमान है। उदाहरणार्थ, अपने सुप्रसिद्ध उपन्यास 'झाँसी की रानी' में वर्माजी ने झाँसी की रानी लक्ष्मीबाई के चरित्र विकास को—उसके आंतरिक शौर्य के उत्तरोत्तर निखार की विविध अवस्थाओं को—मुख्यतः अन्य पात्रों से हुए उसके संवादों के माध्यम से ही स्पष्ट

३. "Don't let your characters casually wander on the scene; carefully motivate and prepare each entrance, by these means dramatic intensity can be achieved."

—The Technique of Novel Writings : Hogarth; P. 99.

स्वतंत्रता संग्राम में झाँसी छूट जाने और जंगलो की खाक छानने पर भी रानी में आजादी की उमंग कम न होकर बढ़ती ही जा रही तथा अपनी प्यारी जन्मभूमि भारत को विदेशियों के पजो से मुक्त कराके स्वराज्य-स्थापना के हेतु वह कितनी आतुर थी, इसका परिचय हमें बाबा गंगादास से हुए उसके वार्तालाप से मिलता है।

रानी—इस देश को स्वराज्य कैसे प्राप्त होगा ?

बाबा—इस प्रश्न का उत्तर तो राजा लोग दे सकते हैं ?

रानी—नहीं दे सकते, तभी आपसे पूछने आई हूँ।

बाबा—जैसे प्राप्त होता आया है, वैसे ही होगा।

रानी—कैसे बाबाजी ?

बाबा—सेवा, तपस्या, बलिदान से।

रानी—हम लोग कैसे स्वराज्य स्थापित कर पायेंगे ?

बाबा—गड्ढे कैसे भर जाते हैं ? नीव कैसे पूरी हो जाती है ? एक पत्थर गिरता है, फिर दूसरा, फिर तीसरा और चौथा इसी प्रकार। और तब उसके ऊपर भवन खड़ा होता है। नीव के पत्थर भवन को नहीं देख पाते। परन्तु भवन खड़ा होता है, उन्हीं के भरोसे—जो नीव में गड़े हुए हैं। गड्ढा या नीव एक पत्थर से नहीं भरी जाती। और, न एक दिन में—अनवरत प्रयत्न, निरंतर बलिदान आवश्यक है।

रानी—हम लोगों के जीवन काल में स्वराज्य स्थापित हो जायगा ?

बाबा—यह मोह क्यों ? तुमने आरम्भ किए हुए कार्य को आगे बढ़ा दिया है। अन्य लोग आयेंगे। वे उसको बढ़ाते जाएँगे। अभी कसर है।”

इसी प्रकार संवादों के माध्यम से हमें झाँसी की रानी के सुशासन की झलक भी दीख पड़ती है और पीर अली से हुए कुछ पठानों के इस वार्तालाप से यह स्पष्ट हो जाता है कि रानी के राज्य में हिन्दू-मुसलमान दोनों ही प्रसन्न थे तथा दोनों ही उस पर प्राण न्यौछावर करने को तत्पर रहते थे—

पीर अली को कुछ पठान मिले। उसने पूछा, तुम्हारा कौन मुल्क है खान ?

झाँसी हमारा मुल्क है बाबा, तुम्हारा मुल्क ?

मैं झाँसी का ही रहनेवाला हूँ।

तब हम तुम माई माई हैं बाबा।

वाई साहब का राज्य है खान।

वेशक है। और हमारा तुम्हारा

यहाँ यह भी स्मरणीय है कि वर्माजी ने पात्रों के वातालाप के मध्य व्यक्त होने वाले उनके-—पात्रों के-—हाव-भाव का भी चित्रण किया है, जैसे—

“मानसिंह उसके निकट आने को हुआ। मृगनयनी और अधिक मुस्कराई। और निकट आये तो मैं बहुत छोटी रह जाऊँगी।

मानसिंह स्थिर हो गया।

तुम संयम से प्रेम को अचल बनाती हो और मैं अपने विकार से उसको चंचल कर देता हूँ। संयम के आधार वाला प्रेम ही आगे भी टिके रहने की समतार्य रखता है।

मृगनयनी ने गर्दन टेढ़ी की, उंगली ठोड़ी पर फेरी और मुस्कान को बिखेरा।”

पात्र-योजना और चरित्र-चित्रण में वर्माजी का ध्यान चरित्रों के मनो-वैज्ञानिक विश्लेषण की ओर भी गया है और उनके उपन्यासों में चाहे वे ऐतिहासिक हों या सामाजिक, चरित्रों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण कर उनकी प्रवृत्तियों को उभारा गया है। वस्तुतः इस मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के फलस्वरूप पात्रों की नूस्मासिनूस्म आंतरिक प्रवृत्तियाँ झलक उठती हैं और हमें उनके सम्बन्ध में एक निश्चित धारणा निर्धारित करने में कोई उलझन नहीं होती तथा इस मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के कारण ही पात्रों का अन्तर्दृष्ट या आंतरिक संघर्ष भी मुखरित हो उठता है। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की दृष्टि से उनके कचनार, मृगनयनी, विराटा की पद्मिनी, अचल मेरा कोई और प्रेम की भेंट आदि उपन्यास विशेष उल्लेखनीय माने जाते हैं।

कचनार में दलीपसिंह का चरित्र मनोविज्ञान के सहयोग से ही प्रस्फुटित हो सका है और वर्माजी ने कलावती एवम् मानसिंह की हृद्गत भावनाओं का भी सम्यक् निरूपण किया है। इसी प्रकार ‘मृगनयनी’ की नायिका एवम् प्रधान पात्री मृगनयनी का चरित्र कई स्थलों पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखा गया है। हमें लखी और निन्नी की पारस्परिक अठखेलियों एवम् वातालाप आदि में दो समवयस्क युवतियों की अल्हड़तापूर्ण बातचीत का स्पष्ट आभास मिलता है तथा इसके लिये भी मनोवैज्ञानिक ज्ञान आवश्यक है। इसी प्रकार पिल्ली के चरित्र को अंकित करने में भी मनोविज्ञान का पर्याप्त सहयोग रहा है और उसके प्रारम्भ से अन्त तक के कार्यों के पीछे मनोविज्ञान की ही भूमिका है तथा मानसिंह का चरित्र भी मनो-वैज्ञानिक आधार लेकर ही कई स्थलों पर प्रस्तुत किया गया है।

वर्माजी की ‘विराटा की पद्मिनी’ में राजा नायकसिंह का चरित्र मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अधिक निखरा हुआ है और वह जिनना अधिक विलासी है उतना ही

अधिक वीर है। उसमें उदारता और सनकीपन का भी कुछ विचित्र सा संयोग है। इस प्रकार कुमुद का नाम सुनकर ही राजा नायकसिंह की कामुकता जाग्रत हो उठती है और वह आज्ञा देते है 'उसे हमारे डेरे पर भिजवा दो लोचनसिंह, हम उसकी रक्षा करेगे।' लोचनसिंह जानता था कि राजा रोगी है। उन्हे वर्जित करता हुआ कहता है—'हकीमजी से महाराज पूँछ ले कि महाराज को ऐसी बातों की ओर ध्यान नहीं देना चाहिये।' राजा भभक उठते है। तुरन्त आज्ञा देते है—'मेरी दो आज्ञाएँ है।' जनार्दन शर्मा पूँछता है। राजा उत्तर देते है—'एक तो यह कि जो मुसलमान सेना यहाँ आई है उसे किसी प्रकार यहाँ से हटा दो।' दूसरी यह कि लोचनसिंह को इसी समय मरवाकर झील में फिकवा दो।' लोचनसिंह राजा का स्वभाव जानता था। उसने राजा के सामने तलवार रख दी। राजा का क्रोध शान्त हो गया।

वस्तुतः 'अचल मेरा कोई' तो पूर्णतः मनोवैज्ञानिक आधारभूमि पर ही निर्भर है और इस उपन्यास में अचल, कुन्ती व सुधाकर के चरित्र मनोवैज्ञानिक आधारों पर ही स्थित हैं तथा इनके चरित्र द्वारा युवक-युवतियों के मन में उठनेवाले विविध प्रकार के भावों का विश्लेषण किया गया है। हम देखते हैं कि कुन्ती अचल के प्रति एक विशिष्ट धारणा रखती है पर अचल उसे प्रेम समझता है और कुन्ती के हृदय में भी उसके प्रति अनुराग होते हुए उसका विवाह सुधाकर के साथ हो जाता है लेकिन वह अचल के प्रति अपनी धारणा पूर्ववत् ही रखती है। सुधाकर कुन्ती पर सदेह करता है और प्रारम्भ में मले ही दोनों का वैवाहिक जीवन कुछ सुखी रहा हो पर बाद में गृह कलह उत्तरोत्तर इतना बढ़ जाता है कि कुन्ती आत्महत्या कर लेती है। इस प्रकार इन पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों की अत्यन्त सुन्दर मनोवैज्ञानिक विवेचना की गयी है और उनसे उपन्यासकार के मनोवैज्ञानिक अध्ययन का परिचय भी मिलता है। कुन्ती के सम्बन्ध में अचल के निम्नलिखित उद्गारों में मनोविज्ञान और भावना का सुन्दर सामंजस्य है, देखिए—'साध साध कर और संभाल संभाल कर प्रेम करता रहूँगा। हृदय की गिनी-गिनाई गतियों को, राई रत्ती तौले हुये वासना प्रसूनो को, रेशम की पोटली में गाँठ लगाकर बांधे हुए कामना परिमल को, और मुट्ठी में कंद की हुई लालसा सुगंध को थोड़ा थोड़ा कटके कुन्ती पर न्यौछावर करता रहूँगा।' इसी प्रकार एक स्थान पर जब निशा अचल से पूँछती है कि स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध में थोड़े दिनों पश्चात् बहुधा दरार पड़ जाने का क्या कारण है, तब वह कहता है 'देह की माँग को पूरा करने के लिए आरम्भ में प्यार दुलार की झडी लगा दी। फिर हुआ कुपच। या देह की माँग का आरम्भ से ही निरोध कर उठे—विदेह प्रेम की उपासना में जो भाग्य से कुछ कम समय है। वष गृह कलह छिड़ी। देह की माँगों का और उन माँगों के

निग्रह का समन्वय ही उस अनवन को असंभव बना सकता है। साथ ही एक दूसरे का विश्वास और रक्तगत कमजोरियों की परस्पर माफी के लिये सबल हृदय की शक्ति।'

वर्माजी का ध्यान अनुभाव चित्रण की ओर भी गया है और इन्हीं अनुभावों के द्वारा पात्रों की हृदयगत भावनाओं का परिचय भी मिलता है। उदाहरणार्थ; 'गढ़कुंडार' में हेमवती व नाग की भेट का यह अवतरण दर्शनीय है और हम देखते हैं कि उनके परस्पर आकर्षण का संकेत अनुभावों से ही मिल पाता है तथा अपने मुँह से वह एक शब्द भी नहीं कहते। देखिए—“आँगन में पहुँचने पर नाग धरती पर ही लेट गया और तलवार की मूठ का सिराना बना लिया। हेमवती एक कटोरा पानी लाई और उसने कटोरा उसकी ओर बढ़ाया। नाग ने कटोरा लेने के लिए एक हाथ जमीन पर टेककर दूसरा हेमवती की ओर बढ़ाया। चंद्रमा उसके सिर के पीछे था, इसलिए उसका प्रकाश वगल में खड़े सहे चंद्र और सामने खड़ी हेमवती पर स्पष्ट पड़ रहा था। उसने एक क्षण अच्छी तरह हेमवती को देखने की इच्छा से आँखें उसकी ओर की; परन्तु मानो परवश दृष्टि दूसरी ओर हो गई। दूसरी वार उसने यह चेष्टा पानी पीने में की। अबकी वार वह अपने प्रयत्न में सफल हुआ। धीरे-धीरे देर तक पानी पिया और देर तक दृढ़तापूर्वक उसका अवलोकन करता रहा। बड़ी बड़ी आँखें, लम्बे लम्बे पलक, मृदुल तिरछी चितवन उसकी आँखों में समा गई। हेमवती ने भी उसे अच्छी तरह देख लिया, और शर्म से आँखें नीची कर ली। उसने कटोरा लेने के लिए जरा व्यग्रता के साथ हाथ बढ़ाया। नाग की कलाई से हेमवती की कोमल उंगलियाँ छू गई।”

वस्तुतः वर्माजी के उपन्यासों में पात्रों का द्वन्द्व ही उनके चरित्रों को उभारने में अत्यधिक सफल रहा है और हम देखते हैं कि वे-पात्र-न केवल बाह्य संघर्ष से ग्रसित होते हैं अपितु अन्तर्संघर्ष भी उन्हें बहुत अधिक व्यथित करता है। इस प्रकार बाह्य और अन्तर्संघर्ष के योग से पात्रों का चरित्र पाठकों के समक्ष स्पष्ट हो जाता है और प्रसादजी की भाँति वर्माजी ने भी प्रसंगानुसार पात्रों के अन्तर्संघर्ष की झलक देकर चरित्रों को स्पष्ट किया है तथा उनके अधिकांश उपन्यासों में पात्रों के इस अन्तर्संघर्ष के दर्शन होते हैं। यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत कर हम अपने कथन को पुष्ट करेंगे।

अपने सर्वप्रथम प्रकाशित उपन्यास 'गढ़कुंडार' में ही वर्माजी ने आंतरिक संघर्ष की सफल संयोजना की है और हम देखते हैं कि हेमवती का प्यार पाने में असफल नाग के हृदय में तीव्र संघर्ष होने लगता है तथा उसका यह अन्तर्संघर्ष व्यक्त करते हुए लेखक कहता है “नाग की वह रात बड़ी कठिनाई से कटी। एक ओर सामन्त नाग, दूसरी ओर आहत वर्ग नाग। एक ओर मनुष्य नाग, दूसरी

ओर दर्पयुक्त नाग । एक ओर राजकुमार नाग, और दूसरी ओर प्रणयोन्मत्त नाग । एक ओर वीर नाग, दूसरी ओर उद्वत नाग । एक ओर नागदेव और दूसरी ओर नाग राक्षस । देवता पर राक्षस विजय पा चुका था और खंगारो का सूर्य अस्ताचल की ओर जा चुका था ।” इसी प्रकार ‘विराटा की पद्मिनी’ में कुमुद के हृदय का द्वन्द्व अधिकांश स्थलो पर उभर उठा है और ‘कचनार’ व ‘मृगनयनी’ में भी अन्तर्द्वन्द्व के कई सुन्दर चित्र दीख पड़ते हैं । ‘मृगनयनी’ उपन्यास का नायक मानसिंह राजा है और शक्ति-सम्पन्न है पर गृहकलह मिटाने में वह असफल रहता है और उद्विग्न हो उठता है । उसकी इस उद्विग्नता का चित्रण करते हुए लेखक कहता है “उसका अभिमान कहता था—इतने बड़े राज्य की व्यवस्था करनेवाला क्या आठ स्त्रियों का भी शासन नहीं कर सकेगा ? उसके विवेक ने बतलाया—एक स्त्री का शासन ही पुरुष के लिये कठिन काम है, आठ तो आठ ग्वालियर राज्यों की समस्या के समान है । फिर क्या कर्ह ? कर्ह क्या, विनयशील और मृदुलता से काम लो, व्यंग्य, गाली और कटूवक्तियाँ सब हँसी के साथ सहो, इसी में कल्याण है । मानसिंह ने सोचा ।” इसी प्रकार विवाह होने पर मृगनयनी जब ग्वालियर के राजभवन पहुँचती है तब उसकी मानसिक दशा का वर्णन करते हुए लेखक कहता है—

“मृगनयनी भवन के भीतर पहुँची । दास-दासियों की मनुहारे पर मनुहारे बरस उठी । अरे, तो क्या मैं थोड़ी देर के लिये अकेली न रह पाऊँगी ?

नेगचार के बाद पान, इलायची, इत्र आदि सत्कार की सामग्री, नाना प्रकार के भोजन, सिर झुकाये दासियाँ, स्वच्छ वायु के लिये भवन में खिडकियाँ । बैठने के लिये कालीन, मसनद, तकिए, लेटने के लिये मखमली गद्दे का, चाँदी की पत्तियो जड़ा पलग ।

वह मचान, वह चाँदनी रात जिसमें लहराते हुए अनाज का खेत जैसे किसी ललक के साथ बात करना चाहता हो, साँभर, चीतल की बोलियाँ, वगल में रखा हुआ धनुष बाण, लाखी की ठठोली, क्या सब सदा के लिये हाथ से छुटक गये ? क्या मैं जा नहीं सकूँगी ? क्या यही वन्द होकर रहना पड़ेगा ? . . . निन्नी ने झरोखे के बाहर दृष्टि डाली । मन चाहा कि उठे और झाँक कर देखे । ये लोग क्या कहेगी ? मन में कहेगी गाँव की गँवार है । ये सब पढी-लिखी है । मैं अपढ़ हूँ । मैं कुछ गा लेती हूँ पर इन सबने बरसों का अभ्यास किया होगा । जब रात में, सबेरे और सध्या समय चिड़ियाँ बोलेंगी और मैं गाना चाहूँगी तो क्या कोई रोक लेगी ? नहीं भी रोकेगी तो मन में क्या कहेगी ? इन सबसे अच्छा गा सकूँगी तब कुछ नहीं कह सकेंगी । और यह निशानेबाजी कैसी करती होगी ? इसमें तो सबको पछाड़ दूँगी । महाराज को भी, अपने पति को? वह पति है परन्तु

लक्ष्यक्षेत्र तो विद्या है इसमें हार-जीत की क्या बात ? . . . मैं जब अपने गाँव में फिर आऊँगी तब पढ़ लिखकर वह सब सीखकर जाऊँगी। लाखी को भी भिखलाऊँगी। कहूँगी मौजी ! नीख मुझसे। क्या कर रही होगी इस समय मेरी प्यारी लाखी ? कितना रोई थी वह ? मैंने कमी-कमी उसके साथ ओछा व्यवहार किया है। अब कमी नहीं कहूँगी। मृगनयनी की आँखों में एक आँसू आ गया। दासियों ने नीची निगाहों ही देख लिया। सोचा देर तक देखते रहने के कारण आँखें गीली हो गई होंगी।”

उक्त वातावरण में मृगनयनी की मन-स्थिति का मलीमांति चित्रण किया गया है और इस प्रकार के चित्र प्रेम की भेंट, झाँसी की रानी, लगन आदि उन्मत्तों में भी हैं। साथ ही पात्रों की प्रतिक्रिया का समुचित चित्रण करने के लिए दमकाल व परिस्थिति का विस्तृत चित्रण भी अव्यक्त होता है और ऐतिहासिक उपन्यासों में तो इसे अनिवार्य समझा जाता है पर विचारक कहते हैं कि ‘वृन्दावनलाल वर्मा अपने उपन्यासों में स्थित्यंजन व्यापक चित्रपट पर नहीं करते। उनके ‘स्थित्यंजन के केमरा’ का ‘फोकस’ पात्रों के अत्यंत निकटवर्ती परिवेश तक, उनके आसपास के तंग घेरे तक ही, सीमित रहता है। इसलिए वर्माजी तत्कालीन जनजीवन के अंतर में प्रवेश नहीं कर पाते, उनकी दीर्घ राजमहलों, दरबारों और राजराजियों तक ही सीमित रहती है।”

हम इस कथन में सहमत नहीं हैं क्योंकि ‘मृगनयनी’ व ‘सोना’ आदि कुछ उन्मत्तों में वर्माजी ने पात्रों का चरित्रचित्रण व्यापक पृष्ठभूमि पर करते हुए प्रमुख पात्रों के चरित्रोद्घाटन के साथ तत्कालीन जनजीवन का भी परिचय देने की चेष्टा की है। उदाहरणार्थ ‘मृगनयनी’ में जब राजा मानसिंह रात को बेच बगलकर प्रजा का हाल देखने जाता है और एक मजदूर के घर का द्वार खट-खटाना से तब उन्मत्तकार स्थित्यंजन इस प्रकार आरंभ करता है—‘भीतरवाले ने कौनसे-कौनसे उठकर टटिया खोल दी। बाहर वाला भीतर आ गया। उसके लम्बे तईने शरीर और भारी मरकम साजे को देखकर भीतर वाला डर गया। लम्बे तईने ने टटिया के पास जूने खोल दिये और आग के पान आ बैठा। उसने झोपड़ी में नजर प्यारी। एक कोने में चकिया, डबर उबर मिट्टी और काठ के बर्तन, पीनल की एक थाली, एक लोटा और कुछ नहीं।’ अपनी ओर से इनका लिखने के पश्चात् उन्मत्तकार ने श्रेष्ठ वर्णित पात्रों पर ही छोड़ दिया है और हम इस मजदूर परिवार की शोचनीय अवस्था का परिचय उन दोनों पात्रों के चरित्रचित्रण के द्वारा ही प्राप्त होते हैं—

‘मजदूर मिडमिड्याकर बोला, बाऊ, मेरी गाँठ में कुछ नहीं है। गरीब हूँ। जिन्नी बड़े दर को दाद लो।

'डरो मत । मैं चोर-उचक्का नहीं हूँ ।
 कौन हो ? कहाँ से आये हो ?
 राई नागदा गाँव से आया हूँ ।
 नागदा तो उजड़ गया है । राई मे क्या करते हो ?
 मजदूरी किसौनी । गूजर हूँ ।
 गूजर ठाकुर तो हमारी रानी भी है । उन्ही के पास जा रहे हो क्या ?
 नौकरी ढूँढने आया हूँ । रास्ता भूल गया हूँ । किले मे कैसे जाऊँ ।
 बतलाये देता हूँ । चलो बाहर, वही से दिखलाये देता हूँ ।
 कुछ खाने को है ?

अभी तो कुछ नहीं है । हमारे लिए ही नहीं है । इससे कहा कि पीस दे, सो यह बहुत बीमार है । मैं पीस नहीं पाऊँगा, क्योंकि बहुत भूखा हूँ ।"

इस प्रकार वर्माजी कथोपकथन द्वारा न केवल पात्रो के चरित्र को उद्घाटित करते है अपितु कई बार स्थित्यंकन भी पात्रो के वार्तालाप के माध्यम से ही करा देते है । यहाँ यह स्मरणीय है कि पात्रो की आकृति का वर्णन चरित्रो को उभारने मे बहुत अधिक योग देता है और वर्माजी निर्विवाद रूप से इस कला मे बहुत पटु है तथा अपने प्रत्येक उपन्यास मे उन्होने पात्रो का चरित्र-चित्रण करते समय उनकी आकृति एवम् वेशभूषा का विस्तृत वर्णन किया है । उदाहरणार्थ; 'गढकुंडार' का यह अंश दर्शनीय है—'एक सवार की आयु सत्रह या अठारह वर्ष से अधिक न होगी । प्रशस्त ललाट, कुछ लम्बाई लिये गोल चेहरा, आँखे कुछ बड़ी और वादाम के आकार की हल्की काली, नाक सीधी और होठ लाल, ठोड़ी आघार मे एक हल्के से गढेवाली और जरा सी आगे को झुकी हुई और उन पर कही कही रेत के कण । मोँहे पतली, लम्बी और खिची हुई और पलके दीर्घ । सीना चौडा और कमर बहुत पतली, बाहु लम्बे और हाथ की उँगली पतली । मूगिया रंग के कपडे पहने हुए, छोटी सी ढाल और तरकस पीठ पर, कमर मे तलवार और कंधे पर कमान । भाल पर लगा रोरी का तिलक किसी समय हाथ पड़ जाने से पुछ गया था और माथे पर तिलक लकीर के आकार मे बन गया था । इस धारवत वक्र रेखा ने मुख के हल्के गेहुँए रंग को और भी तेजोमय बना दिया था ।"

कही कही संक्षेप मे ही वर्माजी ने पात्रो का आकृति वर्णन किया है और हम देखते हे कि 'मृगनयनी' मे निन्नी व लाखी के सम्बन्ध मे उनका यह संक्षिप्त कथन ही दोनों नारी पात्रो के सम्बन्ध मे पर्याप्त जानकारी प्रस्तुत करता है; देखिए—'वे दोनों समवयस्क थी, आयु लगभग पन्द्रह सोलह वर्ष परन्तु निन्नी बलिष्ठ और पुष्ट काया की, लाखी दुबली और छरेरी ।'" इसी प्रकार 'लगन' मे रामा का

सौन्दर्य चित्र अंकित करते हुए उपन्यासकार कहता है “वही छरेरा शरीर—गाल जरा लम्बा मुख ! सोने का रंग । सँचे में ढला हुआ शिर । उन्नत मुडौल माथा । पद्म जैसा हाथ । सीधी नासिका । पतले लालिमामय अधर पल्लव और छोड़ी के बीच में बहुत छोटा-सा गद्दा । आँखें बड़ी बड़ी और स्निग्ध । बरोनियाँ लम्बी और भीहे धनुष जैसी ।”

वर्माजी के उपन्यासों में पात्रों के कार्यव्यंग्यारो द्वारा भी चरित्रों को बहुत बड़ी सीमा तक उभारा गया है और हम देखते हैं कि पात्रों का निजी आचरण ही पर्याप्त सीमा तक उनके चरित्रों को उभारने में समर्थ हुआ है । वास्तव में ये ही वे माधन हैं जिनके द्वारा कुशल उपन्यासकार अपने औपन्यासिक पात्रों का चित्रण करते हैं और वर्माजी ने इन साधनों का अत्यंत सफलतापूर्वक उपयोग किया है । उदाहरणार्थ, गढ़कुंडार में तारा को साँप काट लेता है, सब लोग खड़े हैं पर घाव को चूसने का साहस किसी को भी नहीं होता । विचारकर आगे बढ़ कर तांग का घाव चूसता है । अतः इस कार्य से जहाँ कि एक ओर उसके साहस का परिचय मिलता है वहाँ तारा के प्रति उसका प्रेम भी झलक उठता है । इसी प्रकार ‘विराटा की पधिनी’ में कुमुद और कुंजरसिंह के प्रेम सम्बंधों में भी ऐसे अनेक अवसर उपस्थित होते हैं तथा वर्माजी के अन्य उपन्यासों में भी इस प्रकार के कई उदाहरण हैं ।

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो वर्माजी के औपन्यासिक पात्रों में सर्वाधिक आकर्षक चरित्र नारी पात्रों का ही है और समीक्षक तो इस सम्बन्ध में यहीं कहने हैं “वर्माजी के उपन्यासों की नायिकाएँ इतनी प्रभावशाली होती हैं कि उनके सम्मुख अन्य सारे चरित्र मद्धिम पड़ जाते हैं । इसका कारण और कुछ नहीं केवल यही है कि वर्माजी ने अपनी कथाओं के लिये जो भी विषय चुना है वह इमी प्रकार की रमणियों के उपयुक्त है । उनके चरित्रों के चित्रण में वर्माजी को विशेष सफलता मिली है वह भी इसलिये कि उन्हें प्रेम और वीरता से भरी गायिकाओं के इन संबर्धनीय स्त्री पात्रों से एक विशेष सहानुभूति रही है । उनकी यह महानुभूति भी स्थान स्थान पर व्यक्त हुई है ।...हम उनके अधिकार उपन्यासों में नायिकाओं को अपूर्व ज्योति से उज्ज्वल पायेगे । नायिकाएँ तो उज्ज्वल रहनी ही हैं उनके सम्पर्क से अन्य स्त्री पात्रों में भी एक अकथनीय आभा देव पड़ने लगती है ।” यहाँ यह भी स्मरणीय है कि वर्माजी के नारी पात्र तलवार की धार और बन्दूकों की गोणियों के मध्य भी मुस्कराते हैं तथा उनके हृदय में प्रेम की धारा प्रवाहित होने हुए भी उच्छ्रखलना के कहीं भी दर्शन नहीं होते । मन्त्र तो यह है कि उनमें अनृप्ति न होकर एक विराट गति होती है और वह अपने उच्च आदर्शों से कभी भी च्युत नहीं होती ।

अपने उपन्यासों में कहीं कहीं वर्माजी ने चरित्रों का तुलनात्मक विश्लेषण भी किया है और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से इस प्रकार के उदाहरणों का विशेष महत्व माना जाता है। उदाहरणार्थ, 'कचनार' का यह अवतरण दर्शनीय है जिससे कलावती और कचनार दोनों की चारित्रिक एवम् स्वभावगत विशेषताओं का अनुमान हो जाता है—“दुलैया जू का स्वर सारंगी सा मीठा है, कचनार का कंठ मीठा होते हुए भी चिनीती सा देता हुआ। दुलैया जू कमल है, कचनार कटीला गुलाब। जिस समय दुलैया जू को हल्दी लगाई गईं मुखड़ा सूरजमुखी सा लगता था। उनकी आँखों में मद था, कचनार की आँखें ओले सी सफेद और ठंडी! उनकी मुसकान में ओठों पर चाँदनी सी खिल जाती है, कचनार की मुसकान में ओठ व्यग्य सा पैदा करते हैं। दुलैया जू की एक गति, एक मरोड़ न जाने कितनी गुदगुदी पैदा कर देती है। कचनार जब चलती है, ऐसा जान पड़ता है किसी मठ की योगिन है। बाल दोनों के बिलकुल काले और रेशम जैसे चिकने हैं, दोनों से कनक की किरणें फूटती हैं। दोनों के शरीर में सम्मोहन जादू भरा सा है; दोनों बहुत सलोनी हैं। दुलैया जू को देखते और बातें करते कभी जी नहीं अघाता। अत्यंत सलोनी हैं। घूँघट उवाड़ते ही ऐसा लगता है जैसे केसर बिखेर दी हो। कचनार को देखने पर ऐसा जान पड़ता है जैसे चौक पूर दिया हो।”

कुछ समीक्षक वर्माजी के औपन्यासिक पात्रों को आदर्श और खल या दुष्ट नामक दो वर्गों में विभाजित करते हैं पर इस प्रकार का विभाजन तो किसी भी उपन्यास के पात्रों का किया जा सकता है क्योंकि सबसे दो प्रकार के पात्र होते हैं। एक, जो उपन्यासकार की विचारधाराओं व मान्यताओं के अनुकूल होने के कारण उसकी सहानुभूति के पात्र होते हैं और दूसरे वे जो उक्त पात्रों के सर्वथा विरुद्ध रहकर उनके समक्ष बाधाओं के रूप में उपस्थित होकर उनकी जड़ खोदने में ही सक्रिय रहते हैं। इस कोटि के पात्रों के प्रति उपन्यासकार की सहानुभूति न होने से उन्हें अपने किये का फल भी सहना पड़ता है। यदि किसी भी कृति में विरोधी विचारधाराओं, आदर्शों एवम् भावनाओं वाले पात्र न हों तो फिर कथा में गति का रहना असंभव ही है अतएव प्रत्येक कुशल उपन्यासकार इन दोनों प्रकार के पात्रों को साथ-साथ रखकर अपने ध्येय की पूर्ति करता है। इस प्रकार उपन्यासकार उपन्यास रचना के समय अपने मस्तिष्क में कतिपय धारणाएँ और पात्रों के सम्बन्ध में कतिपय निष्कर्ष रखकर उनके अनुसार चरित्रों का चित्रण करता है तथा आदर्श एवम् खल या दुष्ट पात्रों की योजना का भी मूलतः यही कारण होता है। वर्माजी के उपन्यासों में भी यही बात दीख पड़ती है और पात्र योजना में मूलतः उनकी विचारधारा ही प्रेरक रही है।

उक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि वर्माजी के उपन्यासों में घटनाओं की प्रधानता होते हुए भी चरित्र-चित्रण का अत्यंत निखरा हुआ रूप दीख पड़ता है और अनेक ऐसे पात्रों की सृष्टि हुई है जो सर्वदा अमर रहेंगे। मले ही कुछ रूढ़िग्रस्त आलोचक उनके चरित्र-चित्रण को अपूर्ण, असंभावित और निरा त्रुटिपूर्ण ही कहे पर इस प्रकार के आरोप युक्तिसंगत नहीं हैं।

एक विचारक के कथनानुसार “पात्रों के चरित्र-चित्रण में कथोपकथन का अपना विशेष स्थान होता है। अंग्रेजी में इसे डायलाग (Dialogue) कहते हैं यह वह बातचीत नहीं जो एक मनुष्य दूसरे मनुष्य से करता है। उपन्यास की सफलता के लिए कथोपकथन की सजीवता और सार्थकता ध्यान में रखी जानी चाहिये। प्रत्येक कथोपकथन सरल हो, मार्मिक हो तथा पात्रों की सभ्यता और संस्कृति के अनुकूल हो, साथ ही देश और काल का ध्यान रखा जावे। कथोपकथन की आयोजना उपन्यासकार की प्रतिभा की सूचक है, उसकी अनुभूतियों की परिचायक है। कथोपकथन प्रभावशाली और नाटकीय होना चाहिए जिसका पाठको पर अद्भुत प्रभाव पड़ेगा। कथोपकथन शृंखलाबद्ध तथा हृदय के नैसर्गिक उद्गार हो जिनमें तनिक-सा भी कृत्रिम आवरण न हो। पात्रों के भावों, मनोनुकूल प्रवृत्तियों तथा मनोवेगों का सच्चा सफल निदर्शन उपन्यासों के क्षेत्र में संभव है। घटनाओं के उत्थान-पतन के साथ कथोपकथन की योजना होनी चाहिये। यह वह सूत्र है जिसके द्वारा पात्रों का व्यक्तित्व साकार हो उठता है और पाठको के लिये मूल्यांकन करना सरल हो जाता है।” इस प्रकार औपन्यासिक तत्त्वों में कथोपकथन या सवाद का विशिष्ट स्थान है और कथोपकथन को वर्माजी के उपन्यासों का प्राण-तत्त्व भी कहा जाता है। सच तो यह है कि कथोपकथन की सहायता से उन्होंने न केवल घटनाओं की गति प्रदान करते हुए कथा-विकास की ओर ध्यान दिया है अपितु पात्रों के चरित्र-चित्रण और स्थित्यंकन में भी कथोपकथन का अधिकाधिक उपयोग किया है। उदाहरणार्थ, गढकुडार का वह सक्षिप्त अवतरण दर्शनीय है जिसमें कथोपकथन द्वारा कथानक का स्वाभाविक विकास हुआ है—

“दिवाकर—दाऊजू, मेरा मरना-जीना आप सबके बराबर है, मैं अब यहाँ नहीं रहूँगा।

सोहनपाल—कहाँ जाओगे ?

दिवाकर—जहाँ इच्छा होगी।

सोहनपाल—क्या पागल हो गये हो ?

घोर—पागल नहीं, स्वामिद्रोही है।

सोहनपाल—मैंने तुमको क्षमा कर दिया है। जाओ अपने डेरे पर।

दिवाकर—मेरा बव यहाँ कोई नहीं ।

धीर—महाराज उसको छुड़ी देना बुंदेलों का सर्वनाश करना है । वह कुंडार
अवश्य जायेगा । कह चुका है ।

सोहनपाल—क्यों दिवाकर ?

दिवाकर—अवश्य यहाँ से छूटते ही कुंडार जाऊँगा ।

सोहनपाल—कुंडार मे तेरा कौन है ?

दिवाकर ने कोई उत्तर नहीं दिया । सोहनपाल बड़ी उलझन में फँसा ।”

इसी प्रकार पात्रों की चारित्रिक त्रिशिष्टताएँ भी कथोपकथन के माध्यम से ही मुख्यतया स्पष्ट की गई हैं और 'कचनार' नामक उपन्यास में कचनार—दलीपसिंह के मध्य होनेवाले इस वातालाप में सजीवता के साथ-साथ दोनों ही पात्रों के चरित्रों को स्पष्ट करने की क्षमता भी है; देखिए—

“दलीपसिंह ने जैसे ही उसका हाथ पकड़े हुये मुस्कराकर कहा—कहो क्या बात है ? जो माँगोगी दूंगा । मेरे पिता बहुमूल्य वस्त्रालंकारों का भंडार छोड़ गये हैं । जिसकी इच्छा करो, दूंगा और देता रहूँगा ।

कचनार बोली—मुझको वस्त्रालंकार कुछ नहीं चाहिये । मैं गोंड कन्या हूँ । वृक्षों की छाल से अपना शरीर ढक सकती हूँ ।

तब जो कुछ माँगोगी वही दूंगा—दलीपसिंह ने आश्वासन दिया ।

कचनार थोड़ा मुस्कराई । दलीपसिंह ने ऐसी मुस्कराहट कभी नहीं देखी थी । प्रसन्न हो गया ।

कचनार ने कहा—ब्रदल न जाइएगा ।

दलीपसिंह झूमकर बोला—कभी नहीं ।

कचनार के नेत्रों में तेज बढ़ा ।

उसने कहा—मेरे साथ नाँवरें डालिये । मुझको अपनी पत्नी की प्रतिष्ठा दीजिये । अपनी जीवन सहचरी बनाइये । वचन दीजिये । मैं आपके चरणों में अपना मस्तक रख दूंगी ।

तुमने थोड़ी देर पहले बनी बनी कहा था कि दासी हूँ ।

दासी तो हूँ ही । आपकी और तेरी की, अन्य सब की सेवा कहूँगी, परन्तु मैं ऐसा अंगरखा नहीं बन सकती जो जब चाहा उतार कर फेंक दिया ।

यदि मैं जबरदस्ती कहूँ ।

असंभव है । आप मुझको तुरन्त मरा हुआ पायेंगे ।”

वस्तुतः कथोपकथनों का प्रधान गुण चरित्रों का उभारना ही है और वह गुण तो सनी उत्कृष्ट उपन्यासों में रहता है अतः कर्माजी के उपन्यासों में प्रयुक्त

क्योपकथनों में भी यह गुण विद्यमान रहा है। 'मृगतयती' उपन्यास से यहाँ एक उदाहरण देकर हम अपने इस कथन की पुष्टि करना आवश्यक समझते हैं। 'मृगतयती' का एक पात्र बँजू कलाकार है और कला की आराधना के अतिरिक्त उसे किसी अन्य वस्तु से तात्पर्य ही नहीं रहता। राजसिंह उसे और कला को ग्वालियर इसलिए भेजता है कि वे दोनों ग्वालियर की गुप्त बातों की सूचनाएँ उसे लाकर दें परन्तु बँजू ग्वालियर आते ही संगीत में इतना वेसुध हो जाता है कि उसे यह ध्यान ही नहीं रहता कि वह किस उद्देश्य को लेकर चन्देरी से चला था। इस प्रकार बँजू तो अपना उद्देश्य भूल गया था पर कला ग्वालियर के राजमहलों की समस्त गुप्त सूचनाएँ एकत्र कर लेती है और एकान्त में बँजू से मिलकर उसे उसके उद्देश्य की याद दिलाती है। निम्नलिखित वातालाप में जहाँ उपन्यासकार का उद्देश्य बँजू का अस्त्रिवाञ्छन रहा है, वहाँ कला और मानसिंह व राजसिंह की दुर्दलताएँ-सबलताएँ भी इस अवतरण में झलक उठती हैं। देखिए—

“अ हा हा ? ओ ही ही ! उनके मुँह से निकला और वह खिलखिलाकर हँस पड़ा।

आज वाकल्पन की मात्रा कुछ अधिक है, कला ने विचार किया।

वकिट धकिट वा किट, अ हा हा-हा ! - अ हा हा !! क्या बात है।

जयचंकर नगवान की ! जय नटराज की ! बँजू ने कहा और बीपा पर गाय-नाम लेलै होरी, गजा नाम लेलै होरी, उनके बाद उनसे पखावज ली और गुनगुनाते हुए बजाने लगा। पखावज को रककर फिर बीपा को हाथ में लेने ही वाला था कि कला अकुलाहट के साथ बोली—गुरजी अब समय आ रहा है।

उसने हर्ष मग्न होकर पड़ा-आ रहा है नहीं, आ गया है, मूर्ख छोकरी—ध्रुव पद में होरी की गायत्री की रूपरेखा बना ली और ताल भी तैयार हो गया। धमार ताल में गाई जागगी होरी। गति के बोल भी बना लिये हैं। पानी रू जाय वो राजा को जाकर मुना दूँ अमी। पर उस रूपरेखा में रंग और भर दूँ, तब सही। हाँ यही ठीक है। ठीक रहेगा न कला ?

हाँ, महाराज, बहुत ठीक रहेगा ! मैं कुछ और कह रही थी।

फिर कनी कह लेना, मूँजको ब्रजकाज नहीं है अमी तो।

अमी ही मुनना पड़ेगा। बड़े महत्व की बात है।

ध्रुवद और होरी से बड़कर, फिर सीखा क्या तुने इतने दिनों में।

महाराज को स्मरण होगा। जब चन्देरी से हम लोग चले।

हाँ चन्देरी से चले थे और अब ग्वालियर में है। क्या मैं ब्रज्या हूँ जो इतनी भी बात न जानूँगा।

चन्देरी फिर लौटना होगा ।

काहे के लिये ? चन्देरी के पत्थरो से सिर मारने के लिये ।

चन्देरी से चलते समय राव राजसिंह ने कुछ कहा था ?

हाँ, कहा था कि ग्वालियर मेले में सब गवैयो वजैयो को परास्त करना और चन्देरी का नाम रखना, सो हो गया अब ग्वालियर के नाम को बड़ाऊँगा ।

उन्होंने कुछ और भी कहा था ।

क्या कहा था, बताओ । मैं राव राजसिंह की बात को मान्यता देता आया हूँ ।

उन्होंने बहुत कुछ कहा था, और यह भी कि ग्वालियर को जब कोई घेरने भावे तब उसके सैन्य बल आदि का सही पता बताकर तुरन्त चन्देरी लीट पडना और फिर बतलाना । किले के चित्र मैंने बना लिया है ।

होगे चित्र वित्र, क्या करेगे राव राजसिंह यह सब जानकर ।

ठीक समय पर चढ़ाई कर देगे और अपनी बपीती को ले लेगे ।”

इसके पश्चात् दूसरे ही परिच्छेद में वैजू मानसिंह से सब कुछ कह देता दे पर यह जानकर कला पसीने-पसीने हो गई लेकिन मानसिंह कला से कहता है—‘तुमको रक्षको के साथ आराम की सवारी में भेज दिया जायगा । तुमको इतना द्रव्य है दूंगा कि जीवन-पर्यन्त खेलेटके रहो । राव राजसिंह बड़ा शूरवीर है । परन्तु शूर-वीरो का उपयोग अनुचित करता है । कह देना ।’

इन प्रकार के कथोपकथन निर्विवाद रूप से उपन्यासों में सजीवता और सरसता की सृष्टि करने में समर्थ रहते हैं तथा उपन्यासकार की उसके उद्देश्य पालन में भी सहायता करते हैं । बर्माजी के प्रायः सभी उपन्यासों में इस प्रकार के कथोपकथनों का बाहुल्य है और बर्माजी की पात्र योजना व चरित्र चित्रण के सम्बन्ध में विचार व्यक्त करते समय हम इस प्रकार के कुछ उदाहरण दे चुके हैं अतः यहाँ पुनः इस सम्बन्ध में कुछ भी लिखना निरस पिष्टपेषण होगा । जहाँ तक बर्माजी के उपन्यासों में प्रयुक्त कथोपकथनों के मूल्यांकन का प्रश्न है हम निस्सकोच कह सकते हैं कि “बर्माजी के कथोपकथन प्रायः रोचक होते हैं । उन्हें पढ़ने तथा समझने में पाठक को विशेष श्रम अपेक्षित नहीं होता । उनका सीधा-सादा प्रवाह, पैनापन और नाटकीय तत्त्व ये सब मिलकर उसके हृदय पर प्रभाव डालने में सफल होते हैं । सम्वाद वक्ता के विचार एवं विषय के अनुसार दीर्घ अथवा संक्षिप्त होते हैं । जहाँ वह किसी समस्या पर विचार प्रकट करता है कोई विश्लेषण अथवा विवेचन प्रस्तुत करता है, कथन बड़े तथा वाक्य लम्बे हो जाते हैं । जहाँ तीखापन है, तीव्रता है, गति है वहाँ कथन अत्यन्त संक्षिप्त तथा वाक्य छोटे छोटे और पैने हैं । सम्वादों के साथ वक्ता के हाव-भाव का सूक्ष्म निरीक्षण भी चलता है । इस सूक्ष्म विवरण के सहारे सम्वाद नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने

में सहज ही सफल हो जाते हैं।” इस कथन की पुष्टि हेतु यहाँ ‘गढकुंडार’ का निम्नलिखित अंश उद्धृत है—

“नागदेव प्रणय में अपनी व्याकुलता का वर्णन करने के बाद उत्सुकतावश एकाएक अग्निदत्त से पूँछ उठता है—पाडे, तुमने क्या कभी इस भाव का, इस कोमल कण्ठ का अनुभव किया है ?

पाडे ने सिर नीचा किया। अंगड़ाई ली। जमुहाई ली। कहा—सो जाइए। रात बहुत हो गई। और साधारण हँसा।

नाग की उत्सुकता सहसा कुछ उत्तेजित हुई। बड़े आग्रह के साथ अनुरोध किया—पाडे, तुम्हें मेरी सौगन्ध है। सच बतलाओ, वह कौन सी सौभाग्यवती है, जो तुम्हारे सदृश तेजस्वी युवा के अक की प्रतीक्षा कर रही है ? तुम्हारी जाति की ही होगी ? तुम्हें तो कठिनाई नहीं होगी ?

अग्निदत्त एकाएक गंभीर हो गया। होंठ काँपने से लगे। उसकी एक आँख अधमुदी-सी और दूसरी खुली हुई सी थी। गर्दन जरा टेढ़ी हो गई और जिस हाथ के सहारे पलंग पर बैठा था, वह कुछ कड़ा हो गया। उसने स्पष्ट परन्तु कंपित स्वर में कहा—यदि आप मेरे ऊपर कुछ भी स्नेह रखते हो तो जितना मैं बतलाना चाहूँ उससे अधिक मत पूछियेगा, क्योंकि मैंने उस समय तक पूरा ध्यौरा न बतलाने का निश्चय कर लिया है जब तक कि सफलता की पूरी आशा न हो जाय।

नाग ने टोक कर कहा—तो आप कुछ भी न बतलाएँगे ? और उसका मुँह उतर गया।

अग्निदत्त ने अपने भाव को कुछ नरम करके कहा—अवश्य बतलाऊँगा परन्तु जहाँ जिस स्थान पर निषेध कर दूँ, उससे आगे आप कुछ न पूछिएगा।

नाग के आँख से आँख मिलाने पर अग्निदत्त मुस्कुरा दिया।

नाग ने कहा—मैं प्रण करता हूँ, बाबा, बतलाओ भी।

अग्निदत्त ने काँपते हुए हृदय को बल देने के लिये एक लम्बी साँस खींची और कहा—पूछिए।

नाग ने एकाग्र मन और प्रीत्साहनमय ढंग से पूछा—क्या आयु है ? कौन जाति की है ?

अग्निदत्त ने जरा नीचे देखकर और मुस्कुराकर उत्तर दिया—पन्द्रह-सोलह वर्ष से अधिक नहीं है।

कौन जाति की है ?

अग्निदत्त ने दृढ़ता के साथ कहा—जाति नहीं बतलाऊँगा। परन्तु यह कह सकता हूँ कि वह मेरी जाति की नहीं है।

रंग कैसा है ?

अग्निदत्त ने बहुत लजाकर बिना आँख से आँख मिलाए, उत्तर दिया—बहुत खरा गोरा—जैसे तपा हुआ सोना । सारे शरीर से आभा झलकती है ।

वह तुम्हें चाहती है ?

अग्निदत्त ने गला साफ करके मुस्करा कर कहा—हाँ ।

तुम्हे कैसे मालूम है ?

अग्निदत्त बहुत खिलखिलाया । नाग ने अपने प्रश्न को दुहराया । पाडे और भी अधिक हँसा । फिर दबी जबान से कहा—उसने एक बार कहा था तुम्हे नहीं देखती हूँ तो बेचैन हो जाती हूँ ।

नाग का मुख किसी गुप्त हर्ष के कारण खिल उठा । बोला—कूर सौन्दर्य, दुष्ट हृदय । किस बेचारी को इतना सताया करता है? उसका नाम क्या है?

नाम नहीं बतलाऊँगा । अग्निदत्त ने उत्तर दिया, और एक हाथ से विस्तर की चादर उलटने पुलटने लगा ।

इस उत्तर पर नाग ने बुरा नहीं माना । पूछा—अच्छा यह बतलाओ शास्त्रीजी उस बेचारी को रखेली करके घर में डालोगे या किसी तरह का व्याह सम्बन्ध स्थापित करोगे ?

अग्निदत्त की आँखे चमक उठी । बोला—चाहे संसार इधर का उधर हो जाय परन्तु यदि कर्म में विवाह करना बदा है तो उसी के साथ होगा ।”

वर्माजी की औपन्यासिक कृतियों के कथोपकथनों में पैनायन और सक्षिप्तता भी है तथा इसका एक उत्कृष्ट उदाहरण उनकी ‘टूटे काँटे’ में नूरवाई व रोनी का वार्तालाप है जिसमें एक शब्द का एक वाक्य है और एक वाक्य का एक कथन । देखिए—

“(रोनी) बोली कुछ बाने करे और बातें करते करते सो जाये ।

अच्छा । करो ।

तुमने कमी भैस दोही है ?

नहीं ।

खेत काटे ?

नहीं ।

उपले पाये ?

हाँ ।

कुएँ से पानी भरा ?

हाँ ।

रसोई तो अच्छी बनाती होगी ?

नहीं ।

चक्की पीसी ?

नहीं।

तो क्या अभी तक झक ही मारती रही।”

कथोपकथन का एक अन्य गुण पात्र और परिस्थिति के अनुकूल होना है तथा जिस प्रकार का पात्र है कथोपकथन भी उसी की प्रवृत्तियों के अनुकूल होने पर ही उनमें सर्जीवता आ सकती है अतः इस प्रकार के वातावरण में भाषा का भी परिवर्तित रूप दर्शनीय होता है। वर्माजी ने भी अपने औपन्यासिक पात्रों की वातचीन उर्ध्वी के अनुरूप रखकर स्वामाविवक्ता को स्थिर रखा है और पात्रों की मनोवृत्तियाँ एवम् उनकी प्रवृत्तियों के अनुरूप कथोपकथनों के कुछ उदाहरण यहाँ दिए जा रहे हैं। इस प्रकार ‘मृगनयनी’ का पात्र बोधन ऋद्धिवादी ब्राह्मण है और जब राजा उससे ऋद्धि का आग्रह छोड़ देने को कहता है तब वह यही उत्तर देता है “मैं राज्य छोड़कर परदेश चला जा सकता हूँ, पर वर्णाश्रम धर्म को लात जहाँ मार सकता।” आगे भी वह यही कहता है—“प्राचीन ऋषियों ने जो कुछ किया उसको अब न तो कोई बदल सकता है और न उसमें किसी नई बात को उत्पन्न कर सकता है !” इसी प्रकार ‘मृगनयनी’ का निहालसिंह नामन्त वर्ग का है और उसकी बातों की अकड़ सिकन्दर लोदी के सामने भी स्थिर रहती है तथा वह मृत्यु से भी भयभीत नहीं होता। वह स्पष्ट शब्दों में सिकन्दर लोदी से कहता है—“आपको भी जानना चाहिये कि आप किसी ऐसे गैरे से बात नहीं कर रहे हैं। जिसके पुरखों ने इसी दिल्ली में लोहे की कील गाड़ी और जो फिर उसने भी बड़ी कील गाड़ने की दम रखता है, जिसके राजा ने कभी बैरी के सामने मिर नहीं झुकाया, उसी का सामन्त सामने खड़ा है। दिल्ली को आपके पुरखों ने दो हजार टंकों में खरीद लिया होगा क्योंकि उसके दुर्दिन हैं परन्तु खालियर को समूचे दिव्याचल की तैल मोते के बदले में भी नहीं मोल ले सकेगी।” साथही ‘मृगनयनी’ के महमूद बर्वरा के कथन में उसकी हिंसक प्रवृत्ति भी स्पष्ट झलक उठती है। वह निम्नी और लाखी का वास्तव में उतना प्रेमी न था बल्कि कोई ऐसा अन्धर दूढ़ रहा था कि युद्ध और मारकाट हो। वह कहता भी है—“भांडू के मुल्तान और दो देहाती छोकरियों के पीछे न पड़कर त्रिलोचियों को पहले कुचल डालना जरूरी है। फिर देखा जायेगा। अगर मिल गई तो देखूंगा। कम से कम कम ख्याल तो अच्छा है। मजेदार है। कुछ भी न मिला तो जंग की कसरत तो हाथ पैरों को मिलेगी ही। तलवार और तीर ने कट कर लुढ़कते हुए मिर और घूल पर बहता हुआ नून।”

यहाँ ‘विंगटा की पञ्चिनी’ का निम्नलिखित अवतरण भी दर्शनीय है क्योंकि इसमें एक ओर तो उत्तर-प्रत्युत्तरों में हाजिर-जवाबी है और दूसरी ओर छोटी

रानी की अधिकारप्रियता, अर्धैर्य व अनुभवहीन स्वार्थपरता तथा लोचनसिंह की निस्पृहता, निर्द्वन्द्वता, अकड़ और बेलाग वात एक-एक वाक्य से टपकती है। देखिए—

“रानी ने कहलवाया—लोचनसिंह, भगवान न करे कि महाराज का अनिष्ट हो, परन्तु यदि अनहोनी हो गई, तो राज्य का भार किसके सिर पड़ेगा ?

जिसे महाराज कह जाँय ।

तुम्हारी क्या सम्मति है ?

जो मेरे स्वामी की होगी ।

या जनार्दन की ?

महाराज की आज्ञा से जनार्दन का सिर तो मैं एक क्षण में काटकर तालाब में फेंक सकता हूँ ।

यदि महाराज कोई आज्ञा न छोड़ गये तो ?

वैसी घड़ी ईश्वर न करे, आवे ।

और यदि आई ?

यदि आई तो उस समय जो आज्ञा होगी, या जैसा उचित समझूंगा करूँगा ।

रानी कुछ सोचती रही। अन्त में उसने यह कहलवाकर लोचनसिंह को विदा किया कि ‘भूलना मत कि मैं रानी हूँ ।’

‘इस बात को बार बार याद करने की मुझे आवश्यकता न पड़ेगी ।’ यह कहकर लोचनसिंह चला। रानी ने फिर रुकवा दिया। दासी द्वारा कहलवाया—सिंहासन पर मेरा हक है, भूल तो न जाओगे ?

उसने उत्तर दिया—जिसका हक होगा, सहायता के लिये मेरा शरीर है ।

और किसी का नहीं है ।

मैं इस समय इस विषय में कुछ नहीं कह सकता ।

स्वामिधर्म का पालन करना पड़ेगा ।

मह उपदेश व्यर्थ है ।

तुम्हारे आँखे और कान है । किस पक्ष को ग्रहण करोगे ?

जिस पक्ष के लिये मेरे राजा आज्ञा दे जायेगे, और यदि वह बिना कोई आज्ञा दिए सिंघार गए, तो उस समय जो मेरी मौज में आवेगा । लोचनसिंह चला गया । रानी बहुत कुटी ।”

इसी प्रकार ‘भृगनयनी’ में मानसिंह जब अटल और लाखी को नरवर का किला बचा लेने के लिए धन्यवाद देते हैं तथा उन्हें हाथी में बिठाकर अपने साथ ले जाते हैं तब जनता की कानाफूसी और अशिक्षित व विशेषकर ग्रामीण स्त्रियों की समस्त प्रवृत्तियाँ निम्नलिखित कथोपकथनों में झलक उठती हैं—

‘तमाशा देखनेवाली स्त्रियों में से एक ने दूसरी से कहा—अपना राजा है बहुत अच्छा, बड़ा रसिया है। है न ?

रसिया न होता तो उसको हाथी पर कैसे बड़ा देता। सलहज है उसकी। साले को भी हाथी पर चढ़ा दिया। अच्छा तो रहा।

वाई ! रूप सरूप ने बिठला दिया हाथी पर। क्या सचमुच तुकों की सेना को रस्सी और नसेनी पर से नट उतर लाते नगर में ?

की तो लाखी ने बहादुरी। इतना तो कहना पड़ेगा।

इतनी कि राजा घोड़े पर और वन छोकरा हाथी पर। हाँ, रूप की लुनाई है उसमें। तुमने लखा या नहीं, जब हाथी पर चढ़ने को जाने लगी, तब कैसी बाँख उठाई थी राजा पर।

राजा उसको ग्वालियर ले जाकर महलों में डाल लेगा।

राजा जो ठहरा, चाहे जो करे, पर है अच्छा। ठीक समय पर आ गया नहीं तो नरवर राख हो जाता, उसी ने बचाया।”

वर्माजी के कथोपकथनों में प्रसंगानुकूलता भी है और उनमें शृंगार व वीर रसों की ही प्रधानता है तथा कथोपकथनों में एक प्रकार की त्रिचित्र-सी सजीवता आ गई है। उदाहरणार्थ; महल की छत पर बैठे मानसिंह और मृगनयनी जब बातचीत कर रहे थे तब उनके वार्तालाप में दाम्पत्य प्रेम की अपूर्व एवम् सुन्दर व्यञ्जना की गई है; देखिए—

“आज तुमको गायक वैजू की परिपाटी का बहुत अच्छा गायन वादन सुनने को मिलेगा—मानसिंह ने कहा।

वह उल्लास के साथ बोली—और इसके उपरान्त मैं भी अपने यहाँ आपको कुछ सुनाऊँगी और तांडव नृत्य दिखलाऊँगी। मैंने तैयार कर लिया है।

अवश्य ! अवश्य ! तुम जो कुछ भी न कर डालो वह थोड़ा है।

अच्छा अब आप लगे बनाने।

तो तुम मान कर जाओ, मैं मनाने लगूँगी।

यहाँ, चलिये मेरे यहाँ, फिर देखूँगी आपको, कितना मनाते हैं। आज रंग-पंचमी है। संभल कर आना।

अच्छा तो रही, देखे कौन किसको छकाता है।

आपको हरा दूँगी।

उस हार में भी मेरी जीत रहेगी।

वाह ! वाह ! चित भी मेरा और पट्ट भी मेरा ! वे हँस पड़े !”

इसी प्रकार का एक उदाहरण और दर्शनीय है—

“मानसिंह को प्रवचन करने की वृत्ति में देखकर मृगनयनी ने उसकी ओर आँखें उँची की। ओठों पर मुस्कान खिल गई और चेहरे पर निखर गई ! टोक कर बोली—मन को जो आनन्द मिलता है, वह किस आनन्द के समान होता है।

इस मुस्कान को देखकर जो आनन्द मिलता है उसके समान।

इतने निकट से ?

बड़ी कठिनाइयाँ भी तो निकट ही आती हैं, जिनका सामना निकट से ही करना पड़ता है। दूर की कठिनाइयाँ तो थोड़ा सा डर छोड़ कर चली जाती हैं।...

छोड़ दीजिये नहीं तो ओठों को समेट कर मुँह लटका लूँगी।

तो मैं हँस पड़ूँगा, फिर ?

आप बहुत बुरे हैं।

और तुम बहुत अच्छी हो, बुरे भले की जोड़ी का तो नियम ही है।”

वस्तुतः परिस्थिति-विशेष के अनुसार पात्रों के कथोपकथन भी परिवर्तित होते रहते हैं और कथोपकथनों का विभिन्न परिस्थितियों में ढल जाना ही उनका वास्तविक गुण है अतः इस प्रकार के कथोपकथनों की अधिकता भी बर्माजी के उपन्यासों में है। उदाहरणार्थ; ‘मृगनयनी’ के अटल और लाखी निष्कपट एवम् सरल गामीण ही है अतएव उनकी प्रेमाभिव्यक्ति में नितान्त सरलता ही है। इस प्रकार जगल में तनिक एकान्त मिलने पर अटल जब लाखी को कुछ स्थिरता से देखता है तब वह दृष्टि नीचे नहीं करती बल्कि उससे घीरे से पूँछती है ‘क्या बात है ?’ यहाँ दोनों का वार्तालाप दर्शनीय है—

‘क्या कहूँ ? कैसे कहूँ ? बक नहीं फटता।

फिर भी ?

मैं तुमको बहुत चाहता हूँ। बहुत प्यार करता हूँ।

मैं जानती हूँ।

लाखी ने आँखें नीची कर ली। अटल ने उसके कंधे को एक बाँह में भर लिया।

हम तुम एक होकर सदा साथ रहना चाहते हैं। कभी अलग नहीं होंगे। अटल ने काँपते दृष्टे स्वर में कहा।

कैसे हो सकता है ऐसा ? हमारा तुम्हारी जात-पात अलग है।

तुम मुझको चाहती हो या नहीं। पहले यह तो बतलाओ।

मैं क्या कह सकती हूँ ? तुमको कैसा जान पड़ता है ?

मुझको जान पड़ता है हम-तुम एक हो जायेंगे।...

तुम्हारा मन पक्का है।

मेरे मन से नहीं, अपने मन से पूछो।

वस अब और कुछ नहीं पूछना है।”

इसी प्रकार ‘कचनार’ में मानसिंह और कलावती के प्रथम प्रणयालाप में कलावती में अधिक संकोच नहीं है; देखिए—

“मानसिंह ने तकिया से जरा सिर उठाकर कहा—जरा घूँघट डालो, देखूँ घूँघट के अंधेरे में नेत्र कितनी चाँदनी बरसाते हैं ?

कलावती मुस्कराकर बोली—कितना लम्बा डालूँ ?

मानसिंह—हाथ भर लम्बा, जैसे रानियाँ हाथ भर लम्बा डालती हैं।

कलावती—अपने हाथ के नाप से या तुम्हारे हाथ के नाप से।

मानसिंह—अच्छा, एक बीता लम्बा, तुम्हारे कोमल हाथ का बीता।

कलावती—वही रहने दो, हाथ भर लम्बा, उसमें क्या क्या देखोगे ?

मानसिंह—अरे, उसमें से तो कुछ भी न देख सकूँगा। अच्छा केवल चार अंगुल।

कलावती ने घूँघट चार छः अंगुल पीछे हटा लिया। मानसिंह बोला—यह तो मैंने घूँघट आगे डालने के लिये कहा था, या पीछे हटाने को ?

कलावती ने हँसकर कहा—दाँतो की उज्वल पंक्तियों से जगमगाहट-सी झरी—तुमने कहा था घूँघट डालो, मैंने डाल दिया। आगे-पीछे की बात तो कही नहीं थी।

मानसिंह—अब आगे डालो।

कलावती—फिर कहोगे पीछे खींचो।

मानसिंह—नहीं कहूँगा।

कलावती—पक्की बात ?

मानसिंह—बिलकुल पक्की।

... ..

मानसिंह बोला—अब घूँघट पीछे हटा लो। बहुत देर से तुमको देखा ही नहीं।

कलावती ने घूँघट थोड़ा सा और आगे खींचा।

मानसिंह ने हँसकर कहा—मैंने यह कहा था ?

कलावती ने घूँघट के भीतर हँमते हुए पूछा—मैं क्या तुम्हारी फौज की सिपाही हूँ जो इतनी कवायत-परेड करूँ ?

मानसिंह—हाँ, हो। नहीं, नहीं सेनापति। सेनापति को राजा का हुक्म मानना पड़ता है।

कलावती—जाओ मैं ऐसी सेनापति नहीं। अभी कहोगे खड़ी हो जाओ, फिर कहोगे बैठ जाओ, फिर दौड़ो। इतना सब हुक्म संसार का कोई भी सेनापति मानता होगा ? मानसिंह हँसा।”

प्रणय-संवादो के उत्कृष्टतम उदाहरणो मे 'विराटा की पत्निनी' से कुमुद-कुंजरसिंह के संवाद भी प्रस्तुत किये जाते हैं और यहाँ एक उदाहरण दर्शनीय है-

'कुंजर ने कहा-तो जाऊँ ?

कुमुद बोली-जाइए, मैं पीछे-पीछे आती हूँ।

तब मैं न जाऊँगा।

यह मोह क्यों ?

'मोह' कुंजर ने जरा उत्तेजित होकर कहा-मोह ! मोह ! मोह न था। अब मरने का समय आ रहा है, इसलिये मुक्त होकर कह डालूँगा कि क्या था . . .।' परन्तु आगे उससे बोला नहीं गया।

कुमुद उसकी ओर देखने लगी।

कुछ क्षण बाद कुंजर ने कहा-तुम मेरे हृदय की अधिष्ठात्री हो, मालूम है ?

कुमुद का सिर न-मालूम जरा-सा कैसे हिल गया। आँखें फिर तरल हो गईं।

तुम मेरी हो ? आवेशयुक्त स्वर मे कुंजर ने प्रश्न किया।

कुमुद ने कुछ उत्तर न दिया।

कुंजर ने उसी स्वर में फिर प्रश्न किया-मैं तुम्हारा हूँ !

कुमुद नीचा सिर किये खड़ी रही। . . .

कुंजर बोला-केवल एक बात मुँह से सुनना चाहता हूँ।

वहुत मधुर स्वर मे कुमुद ने पूछा-क्या ?

तुम मुझे मूल जाना।

नीचा सिर किए हुए ही कुमुद ने कुंजर की ओर देखा। थोड़ी देर तक देखती रही। आँखों से आँसुओं की धार बह चली।

कपित स्वर मे कुंजरसिंह ने पूछा-मुला सकोगी ?

कुमुद के होठ कुछ कहने के लिये हिले, परन्तु खुल न सके। आँखों से और भी अधिक वेग से प्रवाह उमड़ा।

कुंजर की आँखें भी छत्रह आईं। बड़ी कठिनाई से कुंजर के मुँह से ये शब्द निकले--प्राणप्यारी कुमुद सुखी रहना। एक वार मेरी तलवार की मूठ छू दो।"

वीर रस से पूर्ण कथोपकथन की सृष्टि मे भी वर्माजी पूर्ण सफल रहे हैं और उनके उप यामो की नायिकाएँ प्रेम ही नहीं करती बल्कि उस प्रेम के लिये बलिदान के हेतु भी सर्वदा तत्पर रहती हैं। यदि हम कभी उनके मुख से शृंगार की मधुर वाणी सुनते हैं तो कभी वे ही वीर रस से पूर्ण उद्गारो द्वारा हमें

उल्लासिक भी बननी है। उदाहरणार्थ 'सुभाषिणी' की शायिका सुभाषिणी
 मानसिंह की कर्मिका के प्रति मतेन बननी हुई कहती है—'बोसो को बसाने
 बसाने काज पहले पर यदि तुम्हें मलझार में उठ गई, बोनल में पर मोते मोते
 मकट आने पर यदि तुम्हें ही उल्लास कर बनने न बननी, प्रुव पर जो राते राते
 मधु के मानने का लड़के होने पर यदि तुम्हें गरज कर चुनौती न दे पाई, बिन
 जानों से मोते सरी के सम्भारा वह वह आ नहीं थी, उन्हीं जानों से यदि रा.
 बडों और कड़कों की वृत्त न बना गई तो ऐसी बोसो, मेव और प्रुव सब की
 जानों का जान ही क्या ?'

बोसो के शैक्षणिक मंचों में समाविष्टता भी है और प्रायः प्रत्येक
 उल्लास के व्यंग्य-कथन समाविष्ट ही हैं। उदाहरणार्थ: 'बोसो की राती'
 उल्लास में हृदय की कड़ु के सम्भार पर राती व उनकी मधु-किसी के कर्म-कर्म का
 वह उन्से उन्से जिन्से बलिदान राती को शैला लेकर उनके मति का नाम उन्हीं
 के मुख से कहती नहीं है—

परकार, सम्भार, मधु-किसी के कितने नाम हैं—

राती से उन्से मेव-उन्से कृष्ण-राती माने जिन्से-बोसो-जिन्से, उन्से,
 मो-मन, मधु, जिन्से-मति ...

मन्तर को ही मन्तर को उन्से है। उन्से उन्से उन्से कि मधु-किसी के
 उन्से उन्से से क्या निकलती है ?

मन्से उन्से ...

मो नहीं मन्तर, जिन्से मन्तर, उन्से पर जिन्से मधु-किसी काज से,
 उन्से उन्से से जिन्से, उन्से मन्से उन्से से जिन्से, जिन्से से उन्से,
 उन्से को उन्से उन्से के जिन्से उन्से ? उन्से उन्से के मन्से जिन्से मन्से
 उन्से उन्से है ?

राती का उन्से उन्से उन्से के मुख से निकलती है। उन्से उन्से जिन्से
 उन्से के उन्से उन्से से उन्से ?

राती उन्से से उन्से है—उन्से उन्से से उन्से का नाम

उन्से उन्से उन्से राती। उन्से उन्से से जिन्से राती, मन्से मन्से ?

उन्से उन्से के मन्से का नाम उन्से मन्से उन्से। उन्से से उन्से कर उन्से का
 उन्से उन्से जिन्से ।

उन्से उन्से जिन्से उन्से उन्से पर उन्से से मन्से उन्से उन्से की
 उन्से उन्से के उन्से उन्से उन्से से उन्से उन्से से उन्से उन्से
 का उन्से उन्से है उन्से उन्से के उन्से उन्से पर जिन्से उन्से उन्से,
 उन्से उन्से से उन्से उन्से है—

“मह.राज एक दरिद्र परन्तु निर्लोक ब्राह्मण से बात कर रहे हैं। धर्म वेचा नहीं जा सकता।

क्या तुम नहीं सोचते कि कितने हिन्दू तुम लोगो के इस कट्टरपन के कारण धर्म और समाज से दूर जा पड़े हैं।

शरीर में फोड़ा या कोढ़ होने से वह अंग काम का नहीं रहता।

तुमको कभी फोड़ा हुआ है या कोढ़ ?

व भी नहीं।

हे.गा तो क्या करोगे ?

अंग को काटकर फेंक दूंगा।

विवेक से काम लो शास्त्री।

महाराज से मैं क्या निवेदन करूँ ? इतना तो भी कहना पड़ेगा कि क्षत्रिय ब्राह्मण को उपदेश देने के लिये नहीं बनाये गये हैं, धर्म, गी, ब्राह्मण की रक्षा के लिये बनाये गए हैं।”

आवेशपूर्ण स्थलो पर तो कथोपकथनो में एक प्रकार की अद्भुत गति सी आ गई है और इस सम्बन्ध में ‘गढ़कुंडार’ का वह वार्तालाप उल्लेखनीय है जब अग्निदत्त तारा के वेश में मानवती का हरण करने के लिए पहुँचता है पर नागदेव उसे पहिचान लेता है तथा दोनो की बातचीत में आवेश की ही स्वाभाविक रूप से अधिकता है; देखिए—

“नाग ने टोककर कहा—नीच, पामर, पिशाच। अपने मित्र के साथ यह घात। इस बालिका के साथ यह दैत्याचार।

अग्निदत्त—गाली देने से कोई लाभ नहीं। मैं आपको आपके प्रण का स्मरण दिलाता हूँ और सहायता केवल यह चाहता हूँ कि यह छुरी मुझको अपनी छाती में भोक लेने दीजिये।

नाग का हाथ ढीला पड़ने लगा—बोला—राक्षस ! मित्रघाती तेरे लिये आत्मघात की सुविधा बड़ा भारी दान होगा। मैं अपने हाथ से तेरा गला घोटूंगा। . . .

. . . नाग बोला—मीत नहीं। पुरानी बातों का स्मरण करके तेरे लिये दूसरा दंड निर्णय करता हूँ। इसी समय कुंडार छोड़कर किसी नरक में जा डूब। कभी अपना पापी कुत्सित मुँह कुंडार के राज्य में मत दिखलाना। यदि कभी इस राज्य की सीमा में देखा गया तो खेतसिंह की सीमन्ध खाना हूँ कि खाल में भुस भरवा-ऊँगा और तेरे कुटुम्ब का कोई भी दुर्दशा से न बचने पायेगा। तेरे भी एक बहन हैं। सोच ले।”

इसी प्रकार 'विराटा की पद्मिनी' में कुंजरसिंह और देवीसिंह का सामना होने पर दोनों तलवारे खींच लेते हैं पर कुमुद दुर्गा के मंदिर में रक्तपात न होने देना चाहती थी अतः दोनों-कुंजर और देवीसिंह-के मध्य उग्र आवेश पूर्ण स्वरो में वातालाप होता है; देखिए-

“कुंजर ने कहा-गलियो के भिखारी, छलप्रवच करके, मेरे पिता के सिंहासन पर जा बैठा है, इसीलिये ऐसी बातें मार रहा है। मंदिर के बाहर चल और देख ले कि पृथ्वी माता को किसका प्राण भार समान हो रहा है।

देवीसिंह गरज कर बोला-चल बाहर, दासी पुत्र, चल बाहर, महाराज नायकसिंह के सिंहासन पर शुद्ध बुद्धेला ही बैठ सकता है। बंदियों के जाये उसे छू भी नहीं सकते।”

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि वर्माजी के उपन्यासों में प्रयुक्त कथोपकथन सभी आवश्यक विशेषताओं से पूर्ण हैं और उनमें स्वाभाविकता, सजीवता व सरसता का सहज सामंजस्य है।

औपन्यासिक तत्त्वों में देश-काल और वातावरण-चित्रण का भी अत्यंत उल्लेखनीय स्थान है और विचारक यही मत व्यक्त करते हैं 'प्रत्येक साहित्यकार अपने युग का सच्चा प्रतिनिधि है और उसकी रचनाओं में उस काल के जनजीवन का सच्चा चित्र उपस्थित रहता है। इसी प्रकार उपन्यास की रचना देश और काल के घेरे में बंध कर आगे बढ़ती है। प्रत्येक उपन्यास के चरित्रों का जीवन शून्य में न होकर समाज के रहन-सहन, आचार-विचारों तथा बाह्य परिस्थितियों से अवश्य प्रभावित होगा। जीवन की स्मरणीय दशा और घटना उपन्यासकार के समस्त व्यक्तित्व को प्रभावित करती है।' साथ ही "वातावरण पात्रों का संसार है, वही रहकर वे अपने क्रियाकलापों का परिचय देते हैं। या यों कहिये उपन्यास में पात्रों के कथोपकथन तथा क्रियाकलाप को छोड़कर शेष सांप्रदायिक देश-काल या वातावरण से सम्बंध रखती है। देश-काल के अंतर्गत कथा के सभी बाह्य उपकरण उसकी योजना में सहायता प्रदान करनेवाले पात्रों के आचार-विचार, रीति-नीति तथा रहन-सहन, प्राकृतिक पीठिका और परिस्थिति आ जाते हैं। इस प्रकार वातावरण की दृष्टि में मुख्यतया दो तत्त्वों का हाथ रहना है-उसमें रहनेवाले मनुष्यों तथा मनुष्येतर जगत् का।" इस प्रकार देश-काल और वातावरण-चित्रण की दृष्टि से वर्माजी के उपन्यासों का मूल्यांकन करना आवश्यक हो जाता है।

यह तो प्रायः सर्वविदित ही है कि श्री. वृन्दावनलाल वर्मा के अधिकांश उपन्यास बुद्धेलखंड से ही सम्बंधित हैं अतः उनमें बुद्धेलखंडी वातावरण का स्पष्ट चित्रण किया गया है और उन्होंने बुद्धेलखंडी पुटलने के लिए बुद्धेलखंड के

ऐतिहासिक घटनास्थलों अथवा प्राकृतिक दृश्यों का विस्तृत वर्णन किया है। इसके अतिरिक्त उन्होंने विराटा, गडकुंडार, झाँसी, ग्वालियर, नरवर आदि का प्रमुख रूप से वर्णन किया है। उदाहरणार्थ; गडकुंडार में कुंडारगढ़, शक्ति भैरव के मंदिर, भरतपुरा की गढी आदि बुंदेलखंड के प्रसिद्ध स्थलों का वर्णन किया गया है। विराटा की पद्मिनी में विराटा की गढी, पट्ज नदी, पालर की झील, गडमऊ और 'झाँसी की रानी' में झाँसी का किला, कचनार में घामौनी का किला व सागर, 'मृगनयनी' में मानमंदिर, गुजरी महल, राई गाँव, साक नदी और नरवर जैसे बुंदेलखंड के प्रसिद्ध ऐतिहासिक स्थलों का वर्णन किया गया है।

उक्त प्रसिद्ध स्थलों के वर्णन के अतिरिक्त वर्माजी ने बुंदेलखंड के वीहड जंगलो, नदी-नालो, पर्वतों और झीलों जैसे प्राकृतिक दृश्यों का मनोमुग्धकारी वर्णन कर अपनी रचनाओं में रमणीय वातावरण की सृष्टि करते हुए ऐतिहासिक उपन्यासों के ऐतिहासिक वातावरण के लिए भी उचित पृष्ठभूमि प्रस्तुत की है। यहाँ कुछ उदाहरण दर्शनीय हैं और हम देखते हैं कि लेखक ने बुंदेलखंड की नदियों, पहाड़ों, गाँवों तथा झाड़ी-झुरमुट आदि के प्रति पूर्ण आत्मीयता प्रकट की है। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो उनके अधिकांश उपन्यासों में किसी न किसी बुंदेलखंडीय नदी का वर्णन अवश्य दृष्टिगोचर होता है और बेतवा, घसान व टौस आदि नदियों का वर्णन कुछ इतनी सूक्ष्मता व सुन्दरता से किया गया है कि पाठकों को भी उनसे मोह हो जाता है। 'गडकुंडार' से बेतवा का यह चित्र दर्शनीय है—“बेतवा नदी अपनी दोनों धारों से कलकल करती बढ़ती जा रही थी। कुछ दूर ऊपर से पत्थरों के टकराने का शब्द पवन से मिलकर कभी धीमा और कभी प्रबल हो जाता था। दोनों धारों के बीच में कई टापू बन गये थे। एक जो सबसे बड़ा था और अब भी है, लगभग आध मील लम्बा और पाव मील चौड़ा था !!! उसके किनारों पर जामुन और ऊमर के सघन और सदा हरे-भरे रहनेवाले वृक्ष नीचे की ओर झुक आये थे। अस्ताचलगामी सूर्य की किरणें हरी पत्तियों के साथ कल्लोल-सी कर रही थी। इनके नीचे कहीं पतली सी धार बहती थी और प्रायः बड़े बड़े गहरे नीले जल से भरे हुए दह थे। पक्षी इन पर अपनी परछाईं डालते हुए रात के वसरे के लिये इधर उधर चले जा रहे थे। कभी बाज को और कभी किसी जंगली पशु को पानी के लिए किसी दह की ओर उतरते हुए देखकर टिटहरी बोल उठती थी।”

अपने अन्य उपन्यासों में भी वर्माजी ने बेतवा नदी के एक से एक सुन्दर चित्र अंकित किए हैं और कहीं तो वह शान्त गति से प्रवाहित जान पड़ती है तथा वही दहाड़े मारते हुए बहती दिखाई गयी है। 'विराटा की पद्मिनी' की प्रधान पात्री कुमुद इसी बेतवा की धार में आत्म-वलिदान कर देती है और 'लगन' में रामा

भी इसी गरीब वेतवा में कूद जाती है तथा 'संगम' में तो यह वेतवा अपने कुछ निराले रूप में ही अंकित हुई है। देखिए—“सूर्य ढल चुका था। हवा तेज चल रही थी। वेतवा लहरें भर रही थी। मुनहरी किरणें तट की हरी वृक्षावली पर नाच रही थी। लहरों पर उतराती हुई किरणें कमी कमी बरातियों के चेहरे पर झाँक दे जाती थीं। . . . किसी कारण दो बड़े बड़े आँसू जानकी की आँखों में आ गये। लहरों पर उतराती हुई अस्तगत सूर्य की कोमल किरणों की छाया उन मोतियों की बूंदों में जा बसती। उन बूंदों में निश्चित वेतवा की लहरें खेल गईं, सूर्य आकाश की असीमता चमक गई और अनन्त नविष्य की त्रियोगपूर्ण निराश्रयता।”

‘कचनार’ में धनान और ‘मृगनयनी’ में साँक नदी के अनेक सौन्दर्य चित्र हैं तथा ‘गडकुंडार’ में वेतवा और पल्लोथर के संयुक्त सौन्दर्य की यह झाँकी दर्शनीय है—“धूम का महीना था। सुरास्ति होने में बहुत देर थी। देवरा से पाव मील दूर पल्लोथर की पहाड़ी कीचड़ में बहने वाले नाले के दोनों किनारों के पेड़ के झुरमटों की नीलिमा पर रवि रश्मियाँ नाच सी रही थीं। वेतवा के पश्चिमी किनारे पर से ऐसा मान होता था नानों वनडेवा के पदचारण के लिए पल्लोथर ने लम्बा चुनहला पाँवड़ा बिछा दिया हो।”

नदिनों के साथ-साथ वर्माजी ने बुदेलखंड के नालों, तालाबों और झीलों का सौन्दर्य भी अपने उपन्यासों में अंकित किया है। कचनार का यह लघु चित्र दर्शनीय है—“धानोनी की झील पहाड़ी ढोकों में है और गोल नहीं है। किनारे कोणमय है। एक स्थान से दूसरा स्थान आसानी से नहीं दिखलाई पड़ता।” इसी ‘कचनार’ से एक अन्य उदाहरण और भी दृष्टव्य है—“अमी गर्मी ने ऋतु पर अपना अधिकार नहीं जमा पाया था। सागर की झील की एक एक लहर पर कल्लोल करने वाली सांध्य रश्मियों को दसंत के मेघों ने घेर लिया। हवा धीमी थी और नीम के पुष्पराग से लदी हुई। संध्या के बाद मेघ और पवन दोनों ओर कुछ और सघन हुए।”

बुदेलखंड प्रदेश पर्वतीय प्रदेश कहलाता है और इस पहाड़ी प्रदेश की पहाड़ियों व आमनाम उत्पन्न वृक्षावलियों का सौन्दर्य भी वर्माजी ने अपने कई उपन्यासों में अंकित किया है। इन प्रकार ‘झाँसी की रानी’ में वह विन्ध्याचल पर्वत की सुन्दरता का वर्णन करते हुए कहते हैं—“उस पार की पहाड़ियों का लहरियादार मिलमिला हरियाली ने डँका हुआ था। बादल के नफेद बूमरे टुकड़े पहाड़ियों की चोटी और हरियाली को चूमने के लिये तन ने उतर उतर कर टकराने चले जा रहे थे। . . . पहाड़ों की कंदराओं में घुंसे हुये, उनको आच्छादित करने हुये, बादलों में होकर वह बहुलाकलि छिपाती हुई भी मालूम पड़ी। और

फिर तितर बितर हुई। जैसे हिलती हुई सांवली, सलोनी चादर में टके हुये सितारे। पहाड़ पर बड़े बड़े और सघन पेड़। गहरे हरे श्यामल।” इसी प्रकार ‘गढ़कुंडार’ में पलोधर की पहाड़ी का अपूर्व सौन्दर्य देख पड़ता है—“सूर्य की कोमल किरणों वृक्ष शिखाओं की झुरमुटों की अनवरत समाधि स्थली पर विछौना सा बिछाये हुई थी। पलोधर, कुंडार और दक्षिणवर्ती सारौल की पहाड़ियाँ इन झुरमुटों के ऊपर उकड़ूँ सी बैठी या लेटी मालूम पड़ती थी। कुंडारगढ़ के बुर्ज प्रकाश में चमक से रहे थे। गिरि श्रेणियाँ ऐसी मालूम पड़ती थी मानो भीमकाय बटल सैनिक जुझौति के इस खंड की रक्षा के लिये डटे हो।” साथही ‘मृगनयनी’ में राई गाँव के भासपास छाई पहाड़ियों का सौन्दर्य भी निखरे हुए रूप में है—“एक दिशा में उन रजत लहरों के उस पार छोटी-छोटी पहाड़ियों के ऊपर एक ऊँची पहाड़ी सिर उठाकर घूमिल नेत्रों में चाँदनी को भर सा लेना चाहती थी। ऊँची पहाड़ी का शिखर घुँए का स्थिर पुंज सा जान पड़ता था। नदी के इस पार दूसरी दिशा में विशाल वृक्षों की सेज के पीछे एक ऊँचा पहाड़ चन्द्रमा को मानो नीचे उतर आने के लिये आवाहन सा दे रहा था। बीच बीच में पतोखी टी टी ची ची कर देती थी जिससे न तो चाँदनी विचलित हो रही थी और न पर्वत के ऊँचे शिखर का ध्यान ही।”

बुन्देलखंड के झाड़ झंखाड़ों एवं खेत-खलिहानों के वर्णन में भी वर्माजी को पर्याप्त सफलता मिली है और इन वर्णनों का अध्ययन करने पर सहज ही यह ज्ञात हो जाता है कि वर्माजी ने बिना प्रत्यक्ष अवलोकन के किसी भी वस्तु का वर्णन नहीं किया। इसीलिए जंगलों, खेत खलिहानों और झाड़ झंखाड़ों के वर्णन में हमें उनकी सूक्ष्म दृष्टि का परिचय मिलता है तथा बुंदेलखंडीय वनस्पति के सम्बन्ध में उनके अपूर्व ज्ञान का बोध होता है। ‘गढ़कुंडार’ का यह संक्षिप्त चित्र उदाहरणार्थ प्रस्तुत है—“सालय, करघई, रेवजा, नेगड़, अडसा, खैर, काँकर और मकोय के घने जंगल में जहाँ कहीं-कहीं शिकारियों को हतोत्साहित करने के लिये लम्बी-लम्बी घास भी खड़ी हुई थी, इस दल को अपने घोड़ों के कारण बड़ा कष्ट उठाना पड़ा, जगह-जगह कांटे चुभे और भरको तथा नालो में होकर घोड़ों को निकालने में कई स्थानों पर प्राणों पर जा बनने का संकट उपस्थित हुआ।” इसी प्रकार ‘मृगनयनी’ में खेतों और झाड़-झंखाड़ों के चित्र अत्यंत सुन्दर बन पड़े हैं; उदाहरणार्थ “ . . . आगे एक पहाड़ी की एक छोटी सी ओट मिली जो लम्बाई में नदी की ओर गई थी। आँख के इंगारे से दोनों इसी के नीचे की ओर बड़ी। पहाड़ी के नीचे साल, सागौन, महूए और अचार के बड़े-बड़े पेड़ थे। पहाड़ी के ऊपर करघई की घनी हलकी कत्यई रंग की झाड़ी थी। दोनों इस पर चढ़कर उस ओर के नीचे मैदान के जंगल की निरख करना चाहती थी परन्तु पहाड़ी की घनी करछई में घुसने के लिये पतली पगडंडी भी नहीं थी।”

‘विराटा की पद्मिनी’ में तो जंगली पेड़ों, झुरमुटों और खेतों का विशद पर स्वामाविक वर्णन किया गया है। उदाहरणार्थ—“विरवई से लगे हुए तीन चार महुए के पेड़ थे। महुओं के पीछे से एक चक्करदार नाला निकला था। दूसरी ओर वह पहाड़ी थी जो भुसावली पाटा कहलाती है। एक ओर वीहड़ जंगल। कुंजरसिंह महुओं के नीचे गया। एक अहीर की कुछ भैसे नाले के पास चर रही थी। कुछ महुए के नीचे ऊँघ रही थी। एक लड़का कुछ घूप कुछ छाया में सोता हुआ जानवरों की देखमाल कर रहा था। घास आधी हरी और आधी सूखी थी। करघई के पत्ते पीले पड़ पड़ कर गिरने लगे थे। नाले का पानी अभी नहीं सूखा था—कुछ भैसे उसमें लोट लोट कर शब्द कर रही थी। चिड़ियाँ इधर से उधर उड़ कर शोर कर रही थी। सूर्य की किरणों में कुछ तेजी और हवा में उष्णता आ गयी थी।”

वर्माजी ने बुदेलखंड के कुछ किलों का भी स्वामाविक वर्णन किया है और ‘मृगनयनी’ में नरवर के किले का वर्णन करते हुए वह कहते हैं “नरवर के नगर कोट में तीन फाटक थे, एक उत्तर की ओर और दो पूर्व दक्षिण में। दीवारें ऊँची थी और फाटक मजबूत। हाथियों के कवचरक्षित माथे को फोड़ने के लिये फाटको के बाहरी ओर बड़े मोटे, नुकीले लोहे के कील जड़े हुये थे। खाद्य सामग्री नगर और किले के भीतर कम से कम एक वर्ष के लिये पर्याप्त थी। . . . रक्षा के लिए लड़नेवाले और आक्रमणकारियों का भर्ता कर देने के लिए फाटको की बुर्जों और कोटमीनारों पर भारी-भारी चट्टानें थी जिनको नीचे ढकेल दिया जाय तो गाज सी टूटे।” इसी प्रकार ‘कचनार’ में धामोनी के किले का संक्षिप्त वर्णन करते हुए लेखक कहता है “किला अधिक विशाल था और उसमें अनेक बड़ी-बड़ी बुर्जें थी। बुर्ज पचास फीट से अधिक ऊँची और किले की दीवाल पन्द्रह फीट से कम मोटी न होगी। बुर्ज से थोड़े ही फासले पर कवरे थी।” इसी प्रकार मृगनयनी में राई की गढी और खालियर के किले का वर्णन तथा ‘झांसी की रानी’ में झांसी के किले का वर्णन उपन्यासकार की सूक्ष्म दृष्टि का परिचायक है।

उक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि वर्माजी ने बुदेलखंडीय प्रकृति का हृदयग्राही, रम्य एवम् यथार्थ वर्णन कर अपने उपन्यासों में न केवल स्वामाविकता और सजीवता की सृष्टि की है अपितु देशकाल-चित्रण व वातावरण-सृष्टि की ओर जागरूकता भी दिखाई है। साथही बुदेलखंड के विगत काल का चित्रण करने के लिए उन्होंने सामाजिक, धार्मिक व राजनीतिक तीनों प्रकार की परिस्थितियों का विशद चित्रण भी किया है। इस प्रकार “तत्कालीन समाज के अन्दर विविध वर्गों, राजा, प्रजा और सामन्तों के परस्पर सम्बन्धों का चित्रण करके जहाँ वृन्दावनलाल वर्मा ने सामाजिक रहन-सहन का चित्रण किया है, वहाँ

उन्होंने प्रजा के दैनिक जीवन की आशा-आकांक्षा, सुख-दुख, रीति-रिवाज और तीज त्यौहारों का वर्णन भी किया है। इन रीति-रिवाजों और सामाजिक विश्वासों के चित्रण द्वारा उन्होंने अपनी रचनाओं को प्रामाणिक एवं विश्वसनीय बनाने का यत्न किया है। उदाहरण के लिए गढ़कुंडार में वर-प्राप्ति के लिए कठोर व्रत, कचनार में विवाह के नेग-दस्तूर, झॉसी की रानी में हलदी कूकू उत्सव द्वारा उन्होंने तत्कालीन समाज के हर्षोल्लास तथा आस्था और विश्वास का चित्रण करना चाहा है।”

वस्तुतः बुदेलखंड के सांस्कृतिक एवम् सामाजिक जीवन के अनेक चित्र वर्माजी के उपन्यासों में पाए जाते हैं और इन सबके सयोग से बुदेलखंड के समाज व संस्कृति पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। ‘विराटा की पद्मिनी’ का एक उद्धरण दर्शनीय है—“जिस समय बड़े बड़े राजा और नवाब अपनी विस्तृत भूमि और दीर्घ सम्पत्ति के लिये रोज रोज खैर मनाते थे, अपने अथवा पराए हाथों अपने मुकुट की रक्षा में व्यस्त रहते थे और उसी व्यस्त अवस्था में बहुधा दिन में दो चार घंटे नाच रग, दुराचार और सदाचार के लिये भी निकाल लेते थे उस समय प्रजा अपनी थोड़ी सी भूमि और छोटी सी सम्पत्ति के बचाव की फिक्र करते हुए भी देवालियों में जाती, कथा वार्ता सुनती और दान-पुण्य करती थी। संध्या समय लोग भजन गाते थे। एक दूसरे को सहायता के लिये यथावकाश प्रस्तुत हो जाते थे। यद्यपि बड़ों के सार्वजनिक पतन की विपाकत छाया में साधारण समाज को खोखला करनेवाले अर्धमूलक स्वार्थ का पूरा धुन लग चुका था और कायरता तथा नीचता घेरा डाल चुकी थी परन्तु बड़ों को छोड़कर छोटे में छलकपट और बेईमानी का आम तौर पर दौर दौरा न हुआ था। झॉझ बजाकर रामायण गाते थे।” सच तो यह है कि वर्माजी के प्रायः सभी उपन्यासों में यथावसर ग्राम्य जीवन की सुन्दर झॉकियाँ अंकित की गयी हैं और बुदेलखंडीय ग्रामों के सामाजिक व सांस्कृतिक जीवन के इन चित्रों के कारण न केवल उनके उपन्यास अत्यधिक समृद्ध हो उठे हैं अपितु उन्हें पढ़कर तत्कालीन बुदेलखंडीय वातावरण का पूर्ण ज्ञान भी हो जाता है। विचारक वर्माजी के उपन्यासों को ऐसे दर्पण के सदृश्य मानते हैं जिनमें बुदेलखंडियों का सामाजिक व सांस्कृतिक जीवन, वहाँ का इतिहास और वहाँ की प्रकृति प्रतिबिम्बित हो उठी है।

वर्माजी ने धार्मिक स्थितियों का भी स्वाभाविक चित्रण किया है और उन्होंने “बुदेलखंड के अतीत की धार्मिक स्थितियों का वर्णन करने के लिए जन-साधारण के धार्मिक विश्वास, अध श्रद्धा, यज्ञ अनुष्ठान, पूजा पाठ आदि का भी रोचक वर्णन किया है। उदाहरणार्थ, गढ़कुंडार में दुर्गा तथा शिव की पूजा की विधि का उल्लेख किया गया है। इसमें शक्ति भैरव के मंदिर तथा भैरव चक्र की शिला के स्थापित

होने का वर्णन आता है। 'विराटा की पत्नी' में कुमुद को देवी का अवतार माना जाता है और उसकी रक्षा के लिए दांगी राजपूत जोहर कर लेते हैं। 'कचनार' में अचलपुरी महत् के अखाड़े तथा गुसाइयों के प्रति जनता के अंधविश्वास का वर्णन किया गया है। मृगनयनी में लिगायत सम्प्रदाय के मत और विश्वास की चर्चा के साथ-साथ बोधन शास्त्री की हठधर्मी तथा धार्मिक कट्टरता का उल्लेख भी है। इसके अतिरिक्त मुसलमान शासक सिकन्दर लोदी की धार्मिक असहनशीलता तथा संकीर्णता का वर्णन भी किया गया है, जिसके कारण बोधन शास्त्री को अपनी जान से हाथ धोना पड़ता है। ऐसे अनेक प्रसंगों की सहायता से तत्कालीन धार्मिक परिस्थिति का चित्रण करने में वृन्दावनलाल ने कोई कसर उठा नहीं रखी।"

तत्कालीन सामाजिक और राजनैतिक स्थितियों के चित्रण के साथ-साथ वर्माजी ने उस युग की राजनीतिक परिस्थितियों का भी विशद वर्णन किया है तथा कही-कही तो वह युग-विशेष की राजनीतिक अवस्था का कुछ ऐसा विशद वर्णन करते हैं कि इन्हें यदि ऐतिहासिक रिकार्ड कहा जाय तो तनिक भी अत्युक्ति न होगी। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि देश-काल-चित्रण और वातावरण-सृष्टि की दृष्टि से श्री. वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यास पूर्ण सफल रहे हैं।

वस्तुतः "भावामिव्यक्ति की माध्यम भाषा है और उस माध्यम के प्रयोग की रीति या विधि शैली है" अतः प्रत्येक उपन्यासकार की उपन्यास-कला का मूल्यांकन करते समय उसकी भाषाशैली का विश्लेषणात्मक परिचय भी आवश्यक हो जाता है। यों भी विचारकों ने औपन्यासिक तत्वों में भाषा-शैली नामक एक पृथक तत्व का भी उल्लेख किया है और जहाँ तक श्री. वृन्दावनलाल वर्मा की भाषा का प्रश्न है, विचारक इस सम्बन्ध में यही मत व्यक्त करते हैं "वर्माजी द्वारा विशाल परिमाण में रचित साहित्य के अनुपात से ही उनकी भाषा भी सम्पन्न है। लेकिन जैसे अपने समस्त साहित्य में वर्माजी वुदेल्खंड की परम्पराओं का विस्मरण नहीं कर सके, वैसे ही वुदेली भाषा भी उनकी लेखनी की नोक से कभी अलग नहीं हुई। इनके द्वारा रचित कृति किसी भी वर्ग अथवा किसी भी देश-काल से सम्बन्ध रखनेवाली हो, वुदेली भाषा उसमें अपना स्थान सुरक्षित किये बिना नहीं मानती।" इसी प्रकार समीक्षक डॉ. पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ने वर्माजी की औपन्यासिक भाषा को वुदेली प्रभावों से युक्त मानते हुए उक्त प्रभावों को स्पष्ट करने के उद्देश्य से उसे निम्नलिखित उपशीर्षकों में रखकर उसका परिचय दिया है--

संज्ञा शब्द-वर्माजी ने वुदेली भाषा से जिन प्रचलित संज्ञाओं को लिया है, उनमें से कुछ ये हैं-

टौरिया (छोटी पहाड़ी), ढी (नदी का ऊँचा किनारा), पेड़ भरका (नदी का खार), करघई, रेवजा, अचार (तीनो वृक्ष विशेष), पतोखी (रात में बोलने वाली एक चिड़िया), रमतूला (रणतूर्य या धौसा), गदेली (हथेली), फुरेरू (फुरफुरी), झरब (पर्दा), झीम (नीद का झोका), नावता (सयाना), तंजानु-यायी, ततूरी (गरम रेत से जलना), बंधिया (खेत की ऊँची मेड़), छपका (घव्वा), हुलास (संस्कृत उल्लास), उकास (संस्कृत अवकाश), आवर (संस्कृत आवरण), दुवचर्चा (चपेट), हुकनी (वेश्या), उसार (घर का काम), अटक (आवश्यकता), सोझ (साझा), खँगोरिया (हसली), चुकावरा (भुगतान), बरोसी (अँगीठी), रोरा (हल्ला, शोर), उलायत (जल्दी, तेजी), डिडकार (बड़े पशु की जोर की आवाज), तिपहरी (तीसरा पहर), तिगलिया (तिराहा), रावर (अंतःपुर) आदि ।

कुछ संज्ञा शब्द दो शब्दों से मिलकर भी बने हैं । जैसे—थराई-विनती (अनुनय-विनय), किनर-मिनर या हिचर-मिचर (आनाकानी), रीना-ज्ञाना (हीन, दरिद्र), अटक भीर (आवश्यकता या चिन्ता), सोझ-वाट (हिस्सा बाँट), इखर-बिखर (फूट, अलगाव), चोट जरब (हानि) आदि ।

विशेषण शब्द—ये शब्द भाव व्यंजना की अद्भुत क्षमता रखते हैं । इनमें से कुछ वर्माजी द्वारा बनाये जान पड़ते हैं । ऐसे शब्द हैं—धूमरे बादल (धुएँ के से बादल), मदीली चितवन (मदभरी चितवन), चँदीली लहरे (चाँदी की सी लहरे), मुँछाडिया (बड़ी मुँछो वाला), उटंगड़ पैजामा (ऊँचा पायजामा); करमीले (कर्मठ) ।

क्रियापद—कोचना (चुभाना), आँसना (कसकना), सकेलना (इकट्ठा करना), वरकाना (बचाना), समोना (मिलाना), निवारना (दिखाई देना), निर्वरना (निश्चय करना), रानना (स्वीकार करना, बताना), ओटना (पेलना), मीसना (मोड़ना), समा आना (चक्कर आना), पसीने में सरसक होना (पसीने से नहा जाना), पछियाना (पीछा करना), धकियाना (धक्का देना) आदि ।

कुछ शब्दों को वर्माजी इकार से प्रारंभ करके लिखने के पक्ष में हैं । जैसे—चिनीती, सिपुर्द, जिमीन, किलपना, मुस्किराना, आदि । लुकछिप को छपलुक और खंडहर को खडहल लिखने तथा अधिकांश के लिये बहुतांश का प्रयोग करने में भी वे बुरा नहीं मानते । कदाचित् भाषा में माधुर्य और आकर्षण लाने के लिए ही ऐसा किया गया है ।

मुहावरे—तली झड़ना (मन की बात निकलवाना), जीभ लीकना (कुछ कहने को उत्सुक होना), सकारना (समर्थन करना), सुग सुग चलना (मंत्रणा होना) मन में मथानी सी फिरना (हलचल या घबराहट होना), वक न फटना

(बोल न निकालना), सिर कोल खाना (माथा पच्ची करना), चिमाई साधना (चुप्पी साधना), धप्प ढीलना (चपत लगाना), कुन्दी करना, (मरम्मत करना), पंखा का परेवा बनना (बात का बतंगड़ होना), तोरई छोकना (बक बक करना), निराला पाना (एकान्त पाना या फुसंत पाना), बर्ताव बसराना (दया दिखाना), खुटानी आना (कमी होना), घंटा गुजारी करना (समय बरबाद करना), चोटा ओढ़ना (चोट सहना) आदि । कुछ मुहावरे और वाक्यखंड तो ऐसे हैं जो विचित्र अर्थ देते हैं । उनमें से एक है—‘उनका पीछा हुए कई वर्ष हो गए ।’ इसका अर्थ है—‘उनके मरे हुए कई वर्ष हो गए ।’ कही कही वर्माजी ने बड़े सार्थक मुहावरे स्वयं बनाये हैं । उनमें व्यंजना-शक्ति का अद्भुत चमत्कार है । जैसे उठता-वैठता समाचार आया इसका अर्थ उड़ती उड़ती खबर है, पर इसमें वह चमत्कार नहीं है ।

कहावतें—मोरे घर से आग लाई नाँव घरी वैसान्दुर (मेरे घर से आग लाई नाम रखा वैश्वानर), गँवार की अक्ल चोटी में होती है, ककड़ी के चोर को गल्ला उतारने का दंड देना, पाँसा पड़े सो दाँव, पंच करे सो न्याव, मौसी कहकर कौन काजल लगवावे (सच्ची कह कर कौन बुरा बने), घर की कुरैया से आँख फूटती है (घर का भेड़ी लका ढावे), कानी के टेट पर सिन्दूरी (अरहर की टट्टी गुजराती ताला), कपड़े में लपेटकर दाँत से काट ले तो जूठा नहीं होता, आदि ।

इस प्रकार डॉ. कमलेश वर्माजी की भाषा को बुदेलखंडी प्रभावो से युक्त ही मानते हैं और शायद बुदेलखंड का सम्पूर्ण वातावरण स्पष्ट करने के लिए ही वर्माजी ने बुदेली शब्दों, मुहावरों व कहावतों का निस्संकोच अधिकाधिक प्रयोग किया है पर वास्तव में उनके उपन्यासों की भाषा सरल खडी बोली ही है तथा हम उनकी भाषा का प्रतिनिधि उदाहरण ‘झाँसी की रानी’ से इस प्रकार दे सकते हैं—“उनका कसरतो का शौक शीघ्र विख्यात हो गया । अमीरखाँ और वजीरखाँ दो नामी उस्ताद उनको मिले । बाला गुरु भी बिठूर से आये और मल्लविद्या के सूक्ष्मतम दाँव पेच बतलाकर चले गए । नरसिंहराव टोरिया के नीचे दक्षिणियों के मुहुत्ले में वे एक अखाड़ा जारी कर गये । रानी कुश्ती का अभ्यास अपनी सहेलियों के साथ करती थी । तीर, बन्दूक, छुरी, विछुआ, रैफल इत्यादि चलाने में पहले श्रेष्ठता इन्होंने अमीरखाँ और वजीरखाँ के निर्देशन से प्राप्त की थी—ऐसी और इतनी कि उनकी कुशाग्र बुद्धि, शक्ति और हस्त-कुशलता पर वे तीनों नामी उस्ताद विस्मय में डूब जाते थे । वे जानते थे कि रानी उदंड प्रकृति की है, इसलिए कमी-कमी लगता था कि हथियार न चला दे या परीक्षा के लिए ललकार न बैठे । यह उनका भ्रम था । रानी का बाह्य रूप प्रचंड और तेजपूर्ण था, परन्तु अंतर बहुत कोमल और उदार ।”

उक्त उद्धरण मे महारानी के चारित्रिक गुणों का परिचय देना ही उपन्यासकार का लक्ष्य रहा है पर उसमे वर्माजी की भाषा की समस्त विशेषताएँ भी आ गई है। प्रारंभ से ही विचार किया जाय तो 'कसरतों का शौक' के साथ 'शीघ्र विख्यात' लाकर अरबी, फारसी या संस्कृत को एक साथ रख देने मे उनको कोई असुविधा नहीं जान पड़ती। 'मल्लविद्या के सूक्ष्मतम बोंब पेंच' के स्थान पर वह 'मल्लविद्या के सूक्ष्मतम भेद या भेदोपभेद' भी कर सकते थे। अगले वाक्य मे टोरिया बुदेलखंडी शब्द है और दक्षिणी जनता द्वारा महाराष्ट्रियों के लिए उपयुक्त अपनी टकसाल मे ढाला हुआ शब्द। 'कुशती का अभ्यास' मे फारसी और संस्कृत साथ-साथ बैठी है। 'हस्तकुशलता' का संस्कृत प्रचलित रूप 'हस्तलाघव' है, पर कुशलता सहज ग्राह्य है, अतः वर्माजी ने बोधगम्यता के लिए लाघव न रखकर कुशलता रख दिया है। साथ ही ललकार बैठना मुहावरा भी प्रयुक्त हुआ है और अंतिम वाक्य संस्कृत तत्सम शब्दावली से युक्त है। इस प्रकार हम देखते है कि वर्माजी की भाषा मे निस्सकोच सभी भाषाओं के शब्द, ग्रामीण प्रयोग और प्रचलित मुहावरे एक साथ मिल जाते है तथा इसे उनकी भाषा का सामान्य रूप समझना चाहिए।

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यासों की भाषा प्रसगानुकूल और पात्रानुकूल ही है अतः उनके उपन्यासों मे स्वाभाविकता तो है ही पर भाषा में भी गति आ गई है। सामान्यतया वर्माजी के उपन्यासों के हिन्दू पात्र संस्कृत के तत्सम एवम् तद्भव शब्दों से युक्त भाषा का व्यवहार करते है पर ग्रामीण पात्रों की बोली मे स्थानीय और ग्रामीण शब्दों की प्रचुरता है तथा मुसलमान पात्रों की भाषा मे उर्दू-फारसी के शब्दों का स्वाभाविक ही समावेश हुआ है। इस प्रकार भाषा मे एक प्रकार का अजीब-सा चलतापन आ गया है और उनके उपन्यासों मे इस सम्बन्ध मे अनेक उदाहरण इस प्रकार की भाषा के मिलते है। उदाहरणार्थ; जब निशा अचल से कहती है कि उससे विवाह कर उसने (अचल ने) त्याग किया है तब अचल के उद्गारों मे संस्कृत के तत्सम एवम् तद्भव शब्दों की ही प्रचुरता है—“असली त्याग तुम्हारा है। हमारा समाज आज भी पिछडा हुआ है। उसी समाज के लाजसंकोच मे विधवाएँ अपने हाड़-मांस को गला-गला कर और जला-जला कर जीवन को विताती है। पाखंडियों और धूर्तों की पूजा होती है पर इन यातनाग्रस्त तपस्वियों को कोई पूछता है। पहले मैं सोचता था मैंने वास्तव मे त्याग किया है परन्तु तुमको पाने के कुछ ही दिन बाद समझ मे आ गया कि त्याग मैंने नहीं तुमने किया है। अनेक स्त्री-पुरुष तुम्हारी कितनी उपेक्षा न करते होंगे। वैसे ही अपने को चिता में जल मर जलाती रहती तो वे स्त्री-पुरुष मौखिक आदर दे देते परन्तु उनकी निःशब्द ग्लानि को कितनी विधवाएँ सह सकती है ? इस पर भी कहती हो कि मैंने त्याग किया ?”

ग्रामीण पात्रों की भाषा का स्वरूप तो कुछ और ही है तथा 'कुंडली चक्र' की पूना का यह कथन दर्शनीय है "मत बुलाओ, कोई अटक नहीं है, दाह के लिए गांव भर है। मास्टर साहब है ही।" इसी प्रकार पूना जब पहली बार अजित को देखती है तब कहती है—"छावनी से रासघारी आये हैं। अथए कै रास हुइ है।" यहाँ यह भी स्मरणीय है कि ठेठ देहाती पात्र तो बुंदेलखंडी में ही बातचीत करते हैं; उदाहरणार्थ 'गढकुंडार' के अर्जुन कुम्हार का यह कथन दर्शनीय है—"अर्जुन का वान खाके कोऊ राम को नांव लो नई लै पाउत।" इसी प्रकार 'विराटा की पद्मिनी' में एक किसान कहता है—"ऐसी का जल्दी परी दाऊजी। जो कछू लट्टी द्ववरा, कनूका हमाए गांठ मे है, सो नजर है। हमसे ऐसी का विगरी कि अबई जावो हो जैय?"

जैसा कि हम अभी-अभी कह चुके हैं वर्माजी के उपन्यासों के मुसलमान पात्र अधिकतर उर्दू-फारसी मिश्रित भाषा का ही व्यवहार करते हैं। यहाँ 'मृग-नयनी' के गियासुद्दीन खिलजी की भाषा का यह उदाहरण दर्शनीय है—"गयास ने सरूर के लहजे मे बतलाया—मोर खूबसूरत चिड़िया है सो आप लोगों में से मोर कोई भी नहीं। उसको देखते ही आप लोगो को अपनी कमी डस डस लेगी। घोड़े का सिर्फ सिर दिखलाया गया है, इसलिए आपको याद आता रहेगा कि आप आधे घोड़े है और आधे कुछ और। बन्दर की तसवीर पेश करने में मसलहत की हद कर दी उन कारीगरो ने। आप सब असल में बन्दर हैं—विलकुल बन्दर। खिलाओ तो चपड़ चूँ चूँ और न खिलाओ तो भी वही करे। न भले को ठिकाने से रहने दे और न बुरे को।" इसी प्रकार 'झांसी की रानी' मे पीर अली की मोतीवाई से निम्नलिखित बातचीत मे मुसलमान पात्रो द्वारा प्रयुक्त की जानेवाली भाषा का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है—"मैं तो फर्ज और शौक दोनों के लिए मौजूद रहूँगा। उस्ताद मुगल खाँ के घुरपद से जब जी भर जाये तब आपका ख्याल और नाटक के गीत ही मौज पैदा कर सकते हैं। सच पूछिये तो न दिन भर का समय हो और न मुगल खाँ साहब को सुना जा सके।" साथही गुलमुहम्मद पठान की भाषा भी उसी के वर्ग के व्यक्तियों के समान है; जैसे—"बस वाई अब बन्दूक या कोई हयियार नहीं छुयेगा। अम खुदा पाक की याद मे वाकी जिन्दगी खतर करेगा।" जब एक अंग्रेज सवार उससे रानी की समाधि के सम्बंध मे पूछता है 'यह किसका मजार हैं साई साहब' तब वह कहता है "अमारे पीर का। वो वीत वड़ा वली था।"

उक्त उद्धरणों से स्पष्ट हो जाता है कि वर्माजी पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग करने मे पूर्ण मफल रहे है और उनकी भाषा में भावात्मकता का गुण भी विशेष रूप से है। अपने सर्वप्रथम प्रकाशित उपन्यास 'गढकुंडार' में ही उन्होंने कई

स्थलो पर भावात्मक भाषा का प्रयोग किया है। उदाहरणार्थ; बन्दी दिवाकर तारा को नहीं भूल पाता और उसे नीद आ जाती है तथा वह स्वप्न देखता है— “दिवाकर ने स्वप्न देखा कि वह भोजन कर रहा है। तारा लम्बा कछोटा मारे परोसने को आई। एक वार परोसा और फिर परोसने लगी ! कहा—अब बस करो। न मानी। हँस कर कहा, तारा, तंग मत करो। चली गई। देर तक न आई। भोजन सामग्री समाप्त हो गई। और माँगी। कोई न आया। चिल्ला कर माँगी। तब आई तारा। उदास थी। बोली—तुम तो रुष्ट हो गये। तारा से रुष्ट ! असंभव !! किसने तुमसे कहा ? तारा मुस्कराई। कहा—तुम रुष्ट हो गई थी या मैं ? अच्छा, अब भूख नहीं है, पास बैठ जाओ। तुमको देखता रहूँगा। आजन्म, जन्म जन्मान्तर ! अनन्त काल तक। उसकी आँखों में कृतज्ञता की तरलता लक्ष हुई। कृतज्ञ नेत्र ! सुन्दर, मनोहर और हृदयहारी। किसने बनाये? क्यों बनाये ? आत्मा के गवाक्ष ! पवित्रता के आकाश ! प्रकाश के पुज। फिर उसके चारों ओर आभा का एक मडल-सा खिंच गया। जैसे गढ़ के चारों ओर दीवार सी खिंच गई हो। दिवाकर ने प्रमामडलवृत्त तारा की ओर अपने हाथ फैलाये ! फैलाता गया। तारा मुस्कराती रही। पृथ्वी ने क्षितिज की सहायता से नभ का स्पर्श किया। मेघ आया, बूँद गिरी। भूमि का छोटा सा पर्वत बूँद के सहारे आकाश गंगा की निर्मल धारा को छू गया। प्रकृति और पुरुष, पुष्प और सुगंध, वर्ण और सुवर्ण, नेत्र और ज्योति, आशा और पुरुषार्थ, स्नेह और मृदुलता, मोह और प्रीति, देह नाशवान है, रूपान्तरमयी, परन्तु आत्मा अमर। प्रकाशवृत्त बड़ा, ज्योतिर्मयी तारा और अन्धकाराच्छादित दिवाकर। परन्तु प्रकाश मंडल और बड़ा, अघकार कम हुआ, उसका अन्त हुआ। तारा की ज्योति में दिवाकर तारामय हो गया। जैसे भास्कर और ऊषा, रवि और रश्मि, दोनों एकाकार, एक आत्मा का दूसरे में समावेश। आत्मा का लयकार। अच्छिन्न, अमिन्न, अखंड। इतना प्रकाश, इतनी दीप्ति। दिवाकर ने देखा—प्रकाश तापमय है। प्रचंड प्रकाश और प्रचंड ताप ! दिवाकर की देह जलने लगी। आँख खुल गई। माथे पर और गले पर बहुत पसीना आ गया था।”

वर्माजी के उपन्यासों में अलंकृत व चित्रमयी भाषा का भी प्रयोग हुआ है और विचारपूर्वक देखा जाय तो उन्नत गुणों से पूर्ण उदाहरणों से उनके उपन्यास भरे पड़े हैं। उदाहरणार्थ; ‘अचल मेरा कोई’ में कुन्ती के नृत्य का वर्णन करते हुए कहा गया है “झीनी चादर के भव को व्यवत करने के लिये कुन्ती ने अपनी साड़ी का एक छोर, जरा सा, बहुत थोड़ा सा, उंगलियों को कमल का आकार देकर पकड़ा और ताना। दूसरे हाथ से उसने झीनी बतलाने के लिए वृत्त बनाये। वक्ष स्थल उभर उठा। फिर ताल के ठमक ने उसकी सारी देह को लहरा दिया।

वह लहर सिर तक जाकर लौटी और वक्षस्थल पर जाकर सिमटी और हिल गई । . . . कुन्ती ने नाचे हुए नाच को दुहराया. . . ! वही लहर, देहलता उसी तरह हिली, कमल के पत्तों पर जैसे कमल लहरा जाय उसी प्रकार उसके उमरे हुए अंग लहराये ।” सच तो यह है कि उपमाओं की सृष्टि के लिए वर्माजी अत्यधिक प्रसिद्ध हैं और अपने उपन्यासों में वह कहीं-कहीं इतनी सुन्दर उपमाएँ दे जाते हैं कि मन मुग्ध हो उठता है । ‘विराटा की पद्मिनी’ का एक उदाहरण देखिए “कुमुद ने अंगूठीवाले हाथ में गेंदे का फूल ले लिया । हाथ, सोने, हीरे और गेंदे के फूल के रंगों में आधे क्षण के लिये स्पर्धा-सी हो उठी !” इसी प्रकार ‘झाँसी की रानी’ का एक उदाहरण दर्शनीय है—“पहाड़ों की कंदराओं में घुसे हुए, उनको आच्छादित किये हुये बादलों में होकर वह वकुलावलि छिपती हुई सी मालूम पडी और तितर बितर हुई जैसे हिलती हुई साँवली सलोनी चादर में टंके हुये सितारे !”

इसी प्रकार वर्माजी के उपन्यासों में काव्यात्मकता का गुण भी विद्यमान है और सौन्दर्य वर्णन करते समय तो वह काव्यमय चित्रण ही करते हैं तथा कभी कभी भाषा गद्यात्मक न रहकर पद्यात्मक भी बन जाती है । यों तो काव्यमयी भाषा के अनेक उदाहरण वर्माजी के उपन्यासों से दिए जा सकते हैं पर हम यहाँ केवल एक ही उदाहरण दे रहे हैं “खेत से थोड़ी ही दूर नदी बह रही थी । उसके एक सिरे का पानी बहता हुआ दिखाई पड़ रहा था । चन्द्रमा की रिपटती हुई चाँदनी झिलमिल जान पड़ती थी मानो चाँदी की चादरो के आवरों पर आवेर चिलचिला रहे हों । छोटी छोटी सी आडी सीधी लहरों की कलकल झोंकों पर नाचती खेलती हुई खेत के पौधों की झूम पर उतर उतर पड़ रही थी । चंद्रिका खेत के हरे पौधों की अधपकी वाला को अपनी कोमल अंगुलियों से खिला-सा रही थी ।”

चित्रात्मकता व काव्यात्मकता के साथ-साथ वर्माजी की भाषा में ओजस्विता भी है और युद्ध, आक्रमण या मारकाट के वर्णन में उनकी भाषा की ओजस्विता तथा सजीवता देखते ही बनती है । उदाहरणार्थ—“रामगढ़ के गढ़ से विराटा की गढ़ी पर एक निशाना बाँध कर घायं घायं गोले बरसने लगे, और उसकी दीवारें एक एक कर टूटने लगी । एक गोला मंदिर पर गिरा । उसका एक भाग खंडित हुआ । दूसरा गिरा, दूसरा भाग खंडित हुआ । पत्थरों और ईंटों के इतने टुकड़े टूटकर बेतवा की धारा में गिरे कि पानी छरें छरें ही हो गया ।” इसी प्रकार ऐतिहासिक उपन्यासों में वीर दर्पोचित्तियों की भी अचिक्ता है; जैसे “यह आवश्यक नहीं है कि स्वराज्य की स्थापना हम अपने जीवनकाल में ही देखते । सीढी के डंडे पर पैर रखते ही हम छत पर नहीं पहुँच जाते । एक ही त्याग, एक ही मरण, एक ही जन्म से स्वराज्य नहीं मिलता । स्मरण रखो, हमको केवल कर्म करने का अधिकार है, फल पर नहीं । दृढ़ उद्देश्य और निरंतर कर्म, हमारा केवल ध्येय यह

है। जीवन कर्त्तव्य-पालन का नाम है, कर्त्तव्य पालन करते हुए मरना जीवन का दूसरा नाम है।”

भाषा की भाँति वर्माजी के उपन्यासों में शैलीगत विविधता भी विद्यमान है और यो तो उपन्यासों में शैली के अनेक प्रकार दीख पड़ते हैं पर सुविधा की दृष्टि से उसके वर्णन प्रधान शैली, विचार प्रधान शैली व हास्य व्यंग्य प्रधान नामक मुख्य रूप माने जा सकते हैं। चूँकि वर्माजी मूल रूप से ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं अतः उनके ऐतिहासिक उपन्यासों में वर्णन प्रधान शैली की ही अधिकता है और गढ़ों, युद्धों, सेनाओं तथा राजदरबारों के विस्तृत विवरण ही दीख पड़ते हैं पर सामाजिक उपन्यासों में खेत खलिहानों, पंचायत सभाओं, मेले तमाशों व तीज त्योहारों के भी वर्णन हैं। इस प्रकार वर्माजी की कृतियों में वर्णन प्रधान शैली का ही आधिपत्य दीख पड़ता है और इसके बहुसंख्यक उदाहरण भी मिलते हैं। जैसे “सेना के शोरगुल और जंगल के कट जाने के कारण हाथी, गेडे, अरने, कुछ दूर शहर में हट गये, परन्तु हाथियों की चिंघाड़, हवा के झोंकों के साथ कभी कभी शिविर में सुनाई पड़ जाती थी। बीच-बीच में नाहर की गरज भी। शिविर के जो सिपाही सिरों पर थे उनको ये आवाज अधिक स्पष्ट सुनाई पड़ रही थी। अलावों में ये लकड़पर-लकड़ डालकर प्रज्वलित अग्नि शिखाओं में वे अपने डर को मिटाने का प्रयत्न कर रहे थे। दूर के पहाड़ घूमरे धुंधले बादलों को आड़ी तिरछी रेखाओं में दिख दिख जाते थे। दूर के पेड़ घोखे की टट्टियों जैसे, और पास के ऊँचे मोटे पेड़ों के झुरमुट में हवा से हिल जाने-वाले पत्ते कुछ धमकी सी दिखलाने वाले। जब लौ बहुत तेज हो जाती तब वे चंचल चमक में लुकते-छिपते से दिखते। लौ घीमी पड़ती तो उनके टेढ़े-मेढ़े विकृत आकार खड़े मुर्दों के जैसे। फिर लौ तेज हुई और तुरन्त मंद तो जैसे मुर्दों के प्रेत बन गये हो। दूर के हाथी की चिंघाड़ या नाहर की गरज सुनाई दी तो सिपाही अलाव के और नजदीक आ गये और हथियारों पर वार वार निगाह डालने लगे। इनके सिर पर केवल आकाश का तम्वू था।”

वर्माजी के उपन्यासों में कोई ऐतिहासिक तथ्य ही नहीं दीख पड़ते बल्कि प्रणय प्रसंगों व प्रकृति चित्रों में उनकी भावुकता भी स्पष्टतया झलक उठती है। यहाँ एक उदाहरण दर्शनीय है “कुजरसिंह, भाव के प्रवाह में बहता हुआ-सा बोला-यदि आपने निषेध किया तो मैं आपकी आज्ञा का उल्लंघन करूँगा, यदि आपने अनुमति न दी तो मैं अपने हठ पर कायम रहूँगा-मैं छाया की तरह फिरेगा, पक्षियों की तरह मँडराऊँगा। चट्टानों की तली में, पेड़ों के नीचे खोहों में, पानी पर, किसी-न-किसी प्रकार बना रहूँगा। आपको भृकुटि भंग का अवसर न दूँगा, परन्तु, निकट बना रहूँगा। साथ रखूँगा केवल अपना खड्ग। समय आने पर

पत्र में कहा भी है "शुरू से ही मेरा स्वभाव तथ्यों की खोज और उनके आधार पर लिखने का रहा है। मेरा एक सूत्र है, अंग्रेजी में--क्रिएटिव ट्रीटमेंट आफ एक्चुअलिटी--तथ्य या वास्तविकता की सृजनात्मक रचना। इसीलिये हर उपन्यास या कहानी में कोई न कोई छोटी-बड़ी समस्या लुके-छिपे या कुछ खुले हुए रख देता हूँ--नहीं तो कोरे फिक्शन के बारे में मेरा भी वही मत समझिये जो हैरल्ड निक्सन का है। मात्र मनोवैज्ञानिक चरित्रों के समावेश या यौन वासनाओं के उद्घाटन वाले फिक्शन का भविष्य तो क्या वर्तमान भी मुझे कुछ अच्छा नहीं जान पड़ता, क्योंकि, मेरे मन में, समाज के लिए उनकी उपयोगिता बहुत नहीं है। मैंने अपने लिए जो ध्येय ४० वर्ष पहले स्थापित कर लिया था वह परिधि में बढ़ा ही है। घटा नहीं है।"

वर्माजी के इस दृष्टिकोण से यह स्पष्ट हो जाता है कि वह साहित्य का उपयोगितावादी महत्व ही स्वीकार करते हैं और केवल मनोरंजन ही उसका लक्ष्य नहीं समझते। इसीलिए शोधकर्ता स्पष्टतया कहते हैं कि "उनके उपन्यासों में 'प्राचीन' हमारा मनोरंजन तथा कुतूहलवर्द्धन करने के साथ साथ हमें वर्तमान में कार्य करने की स्फूर्ति और शक्ति प्रदान करता है। जिस प्रकार चिकित्सक व्यापारियों की शरीर रचना को भली प्रकार समझने के लिए कंकालों का अध्ययन तथा शवों की चीरफाड़ करता है वैसे ही वर्माजी ने वर्तमान को भली-प्रकार समझने तथा सुधारने के लिए पुरातनता का गहरा अध्ययन किया है। वे अतीत के अग्राह्य के दुष्परिणाम को सामने रखकर ग्राह्य को उभारते हुए पाठकों को उसे ग्रहण करने की प्रेरणा देते हैं। वर्माजी ने इतिहास के चौखटे में मानव की शाश्वत समस्याओं और क्रियाओं को ऐसी विधि से सजोया है कि वे बीते युग की कहानी होकर भी 'आज' की चर्चा हैं।

वर्माजी ने ऐतिहासिक तथा सामाजिक, सभी उपन्यासों में भारत के पतन के मूलाधार 'समाज' को अपनी प्रयोगशाला बनाया है। विभिन्न घातक सामाजिक कुरीतियों, मजदूरो, किसानों की हीन दशा का परिचय देते हुए उन्होंने भारत के सामाजिक, सांस्कृतिक पुनरुत्थान की योजना प्रस्तुत की है। उनकी दृष्टि निर्बल को सबल, अव्यवस्थित को सुव्यवस्थित और कुरूप को सुरूप बनाने पर रही है।

इस प्रकार वर्माजी के उपन्यासों में उनका व्यापक जीवन दर्शन व्यक्त हुआ है और सर्वत्र उनमें जनकल्याण की भावना सजग रहती है तथा उनका मूल लक्ष्य 'सत्यं शिवं सुन्दरं की साधना' रहता है। सच तो यह है कि जीवन के ठेठ यथार्थ में आदर्श का गहरा पुट देना ही उन्हें पसन्द है और उसे ही हम उनका आदर्शोन्मुख यथार्थवाद कह सकते हैं तथा वह जीवन की प्रेरणा से ही

कला का प्रस्फुटन उचित समझते हैं। अपने एक उपन्यास 'अचल मेरा कोई' में उन्होंने अचल द्वारा 'कला के लिये कला' के सिद्धान्त का खडन करवाते हुए कहलाया भी है "(यह) एक सुन्दर वाक्य है और कुछ नहीं। स्वान्तः सुखाय कुछ हो सकता है, पर कला के लिये कला तो निरर्थक है। बिना किसी प्रेरणा के कला का विकास हो ही नहीं सकता।"

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि वर्माजी के उपन्यासों में औप-न्यासिक तत्त्वों का सम्यक् निर्वाह हुआ है और उपन्यास-कला की दृष्टि से उनके उपन्यास निर्विवाद रूप से पूर्ण सफल है। यों हो सकता है, उनमें कतिपय निर्वलताएँ भी हो पर इन साधारण-सी त्रुटियों के कारण उनका महत्व कम नहीं हो जाता तथा उपन्यास-कला की दृष्टि से तो उनकी कृतियों में उत्तरोत्तर निखार ही आता गया है। इस प्रकार डॉ. पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ने उनके प्रति उचित ही कहा है "वर्माजी का स्थान हिन्दी साहित्य को समृद्ध करनेवाले कलाकारों में अन्यतम है। श्रम और सेवा के जिन आदर्शों की प्रतिष्ठा उनके द्वारा हुई है। उनसे जीवन की भाँति जीने की प्रेरणा ही नहीं मिलती, प्रत्युत निरंतर गतिशील रहने की शक्ति भी प्राप्त होती है।"

महाप्राण निराला का काव्य-कृतित्व

स्वर्गीय सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' ऐसे सर्वतोमुखी प्रतिभा-सम्पन्न साहित्यकार थे जिन्होंने हिन्दी साहित्य के विविध अंग-उपांगों को समुन्नत करने की ओर पूर्ण ध्यान दिया किन्तु उन्हें कवि के रूप में ही विशेष ख्याति प्राप्त हुई। सामान्यतः विचारक आधुनिक हिन्दी कविता में स्वच्छन्दतावाद का पुरस्कर्ता निराला को ही मानते हैं और एक विद्वान ने तो स्पष्टतः यहाँ तक कहा है कि 'मुक्त छन्द ही नहीं, मुक्त आत्मा की व्याख्या निराला ने सर्वप्रथम की है। यदि इस विवाद को छोड़ भी दिया जाए कि छायावाद का आरम्भकर्ता कौन था तो प्रसाद, निराला, पन्त और महादेवी की यह चतुष्टयी सम्मिलित रूप से हिन्दी कविता के युगान्तर के लिए ऐतिहासिक महत्व की है। इस चतुष्टयी में निराला का महत्व मुक्त छंद और विशुद्ध दार्शनिक भावनाओं तथा कलाकार की तटस्थता के आख्यान में है। जितनी विविध और एकाधिक भाव भूमि की कविताएँ छायावाद काल में निराला ने दी, उतनी अपेक्षाकृत किसी ने नहीं। प्रश्न केवल छायावाद की स्थापना और आरम्भ का ही नहीं, वरन् उसके पूर्ण परिष्कार और विकास का भी है, जिसमें निराला ने अपना अप्रतिम योग दिया है। छायावाद काल में ही निराला ने प्रगतिवादी भावनाओं का द्वार खोल दिया था और 'मिक्षुक' तथा 'विधवा' में इनका प्रारम्भिक रूप मिल जाता है। स्वभावतः निराला हिन्दी काव्य की एकाधिक प्रवृत्तियों का नेतृत्व करते हैं। आरम्भकर्ता और प्रतिष्ठाता से आगे बढ़कर उनका महत्व परिष्कर्ता और समृद्ध विकास देनेवाले पुरोवा के रूप में भी है। सांस्कृतिक जागरण की चेतना का जितना काव्याभिव्यंजन निराला ने किया है उतना किसी ने नहीं। स्वच्छन्द काव्य के अग्रदूत के साथ ही वे सांस्कृतिक कलाकार के उत्तरदायित्व का समुचित निर्वहन करते हैं और हिन्दी काव्य के ऐतिहासिक व्यक्तित्व प्राप्त काव्योन्दीलन में उनका महत्व ऐतिहासिक है।' इस कथन से हिन्दी कविता के इतिहास में निराला का महत्व स्पष्ट हो जाता है और हम देखते हैं कि उन्हें निर्विवाद रूप से एक युग-प्रवर्तक कवि कहा जा सकता है, पर इस उल्लेखनीय उपाधि से उन्हें विभूषित करते समय यहाँ उनके काव्य-कृतित्व के ऐतिहासिक विकास का सक्षिप्त, पर सारगर्भित परिचय प्रस्तुत करना आवश्यक हो जाता है।

यों तो निरालाजी ने हिन्दी साहित्य जगत में सन १९१६ में ही प्रवेश किया था और सन १९१६ में ही वह कुछ ऐसी उत्कृष्ट कविताएँ लिख चुके थे जिन्हें कि विचारकों ने उनको श्रेष्ठतम रचनाओं में स्थान दिया है पर निराला का पहला काव्य संग्रह 'अनामिका' नाम से सन १९२३ में ही प्रकाशित हो सका। यद्यपि डॉ. विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने 'महाकवि निराला : काव्य कला और कृतियाँ' में 'परिमल' को निराला का प्रथम कविता-संग्रह मानकर 'अनामिका' को उसके पश्चात् स्थान दिया है; पर उनका यह कथन युक्तिसंगत नहीं है, क्योंकि अनामिका का प्रकाशन सन १९३३ में ही हो चुका था और परिमल उसके प्रकाशन के लगभग छह-सात वर्ष बाद प्रकाशित हुआ। सम्भवतः उपाध्यायजी से यह त्रुटि इसलिए हुई होगी कि उन्हें यह ध्यान ही न रहा कि अनामिका के दो संस्करण क्रमशः सन १९२३ और सन १९३० में प्रकाशित हुए हैं तथा उन दोनों में पर्याप्त विभिन्नता भी है पर यह तो निर्विवाद रूप से सत्य है कि 'अनामिका' का पहला संस्करण कवि निराला की काव्य-साधना का प्रथम सोपान है।

अनामिका के पहले संस्करण में निराला की प्रारम्भिक कविताएँ संग्रहीत हैं और यह रचनाएँ नारायण, मतवाला एवम् समन्वय नामक पत्रों में पहली बार प्रकाशित हुई थी। यद्यपि इस संग्रह की अधिकांश कविताएँ साधारण स्तर की कही जाती हैं और उनका मूल्य कवित्व की अपेक्षा ऐतिहासिक दृष्टि से ही अधिक माना जाता है, पर इसका यह अर्थ नहीं कि अनामिका निरी महत्वहीन कृति है। सच तो यह है कि अनामिका विशुद्ध स्वच्छन्दतावादी कृति है और 'यदि हिन्दी साहित्य में स्वच्छन्दतावाद की किसी एक कृति को प्रतिनिधि रूप में लेने का प्रश्न हो, तो बहुतों की दृष्टि निरालाजी की पहली अनामिका पर जाएगी।' इस प्रकार अनामिका का पहला संस्करण निराला-साहित्य ही नहीं, 'सम्पूर्ण हिन्दी काव्य साहित्य में अपना स्थायी महत्व रखता है' और उसमें संग्रहीत 'पंचवटी प्रसंग', 'जूही की कली' तथा 'तुम और मैं' नामक कविताएँ तो हिन्दी काव्य जगत में सर्वदा अभिनन्दनीय मानी गई हैं। इनमें से 'जूही की कली' तो निराला की श्रेष्ठतम कृति कही जाती है और विचारक उसे हिन्दी काव्य का एक प्रकाशस्तम्भ मानते हुए यही कहते हैं, 'मुक्त छन्द, ललित भावनाओं की स्वच्छन्द अभिव्यक्ति और एक अव्यक्त संकेतात्मकता के कारण यह कविता आचार प्रधान, नियमानुशासित, इतिवृत्त प्रधान द्विवेदी युगीन काव्य की विशुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में आती है।' यों तो 'जूही की कली' की चर्चा प्रायः प्रत्येक आलोचक ने की है और उसकी निन्दा व प्रशंसा दोनों ही हुई हैं, पर जैसा कि श्री गंगाप्रसाद पांडेय का कहना है 'सच तो यह है कि रूप-रस-रंग और प्राणमय यह कविता छायावाद की स्थापना का उद्घोष है। इस युग की सम्पूर्ण कलात्मकता इसमें ध्वनित है। जूही की कली में व्यापक अनुभूति के साथ प्रकृति के माध्यम से कला का

शृंगार किया गया है, किन्तु उस समय किसी ने इसकी महत्ता को नहीं समझा। कोई आलोचक भी सामने नहीं आया और प्रशंसा की अपेक्षा निराला को ऐसी कविताओं को लिखने का कलंक ही मिलता रहा।' इस प्रकार सन १९१६ में प्रकाशित 'जूही की कली' निराला की ही नहीं, अपितु समग्र हिन्दी काव्य साहित्य की निर्विवाद रूप से युगान्तरकारी कृति है। हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि अनामिका में संग्रहीत कविताएँ नवीन कला-विधान एवम् मुक्त छन्दों की दृष्टि से भी उल्लेखनीय हैं और हिन्दी काव्य में मुक्त छन्दों को प्रारम्भ करने का श्रेय निरालाजी को ही मिलना चाहिए।

सन १९२९ में निरालाजी का दूसरा कविता-संग्रह 'परिमल' प्रकाशित हुआ और 'जिस प्रकार आँसू से प्रसाद को, पल्लव से पन्त को काव्य-प्रतिष्ठा मिली, उसी प्रकार से परिमल ने निराला को हिन्दी का श्रेष्ठ कवि बना दिया।' परिमल में अनामिका की कई कविताओं के साथ-साथ अनेक नवीन काव्य-रचनाएँ भी संकलित हैं और छायावादी काव्य-चेतना के साथ-साथ वह राष्ट्रवादी धारा का प्रतिनिधित्व करने में भी सक्षम रहा है; क्योंकि उसमें राष्ट्र की नवीन आशा-आकांक्षाओं को भी वाणी दी गई है। 'परिमल' तीन खंडों में विभाजित है। प्रथम में मौन, खेवा, निवेदन, प्रार्थना, खोज, उपहार, प्रभाती, शेष, पतनोन्मुख, गीत, यमुना के प्रति, युक्ति, परलोक, प्रिया, जलद के प्रति, तुम और मैं, जागो, वसन्त समीर, प्रथम प्रभात, क्या दूँ, माया, आध्यात्म फल, गीत, आदान, प्रदान, गीत, गीत एवम् स्मृति नामक तैंतीस कविताएँ हैं। द्वितीय खंड में भर देते हो, स्वागत, ध्वनि, उसकी स्मृति, अधिवास, विधवा, पहचानो, कविता, भिक्षुक, संध्यासुन्दरी, शरत्पूर्णिमा की विदाई, अजलि, दीन, धारा, आवाहन, वन कुसुमों की शय्या, रास्ते के फूल से, स्वप्न, स्मृति, वह, विफल वासना, विस्मृत मोर, प्रपात के प्रति, सिर्फ एक उन्माद, कण, आग्रह व बादल राग शीर्षक क्रमशः छह कविताएँ प्रभृति कुल इकतीस काव्य-रचनाएँ संकलित हैं। इसी प्रकार तृतीय खंड में जुही की कली, जागृति में सुप्ति थी, शेफालिका, 'जागो फिर एक बार' शीर्षक दो कविताएँ; कवि, स्मृति, चुम्बन, महाराज शिवाजी का पत्र, पचवटी शीर्षक पाँच कविताएँ और जागरण नामक कुल चौदह कविताएँ संग्रहीत हैं। इस प्रकार 'परिमल' में संग्रहित अठहत्तर कविताओं का वर्गीकरण प्रार्थना परक कविताएँ, प्रकृति सम्बंधी कविताएँ, प्रेम विषयक कविताएँ, नारी सौन्दर्य विषयक कविताएँ, देश-प्रेम सम्बंधी कविताएँ, आध्यात्मिक कविताएँ और समाज विषयक कविताएँ नामक आठ वर्गों में किया जाता है। साथही इन वर्गों से यह भी स्पष्ट है कि 'परिमल' में निराला की बहुस्पर्शिणी प्रतिभा के दर्शन होते हैं और उसे कवि का प्रतिनिधि काव्य संकलन ही समझना चाहिए।

लगभग सात वर्ष पश्चात् निराला के एक सौ एक गीतो का संकलन 'गीतिका' नाम से प्रकाशित हुआ और विचारक इसे भी हिन्दी साहित्य मे एक महान परिवर्तन प्रस्तुत करनेवाली कृति मानते हैं तथा सुप्रसिद्ध कवि श्री जयशंकर 'प्रसाद' ने गीतिका का परिचय देते हुए कहा है 'गीतिका हिन्दी के लिए सुन्दर उपहार है। उसके चित्रो की 'रेखाएँ पुष्ट, वर्णों का विकास भास्वर है। उसका दार्शनिक पक्ष गम्भीर और व्यञ्जना मूर्तिमती है। आलम्बन के प्रतीक, उन्ही के लिए अस्पष्ट होगे, जिन्होंने यह नही समझा है कि रहस्यमयी अनुभूति युग के अनुसार अपने लिए विभिन्न आधार चुना करती है। केवल कोमलता ही कवित्व का मापदंड नही है। निरालाजी ने कोमलता और ओज, सौन्दर्य भावना और कोमल कल्पना का जो माधुर्यमय संकलन किया है, वह उनकी कविता मे शक्ति-साधना का उज्ज्वल परिचायक है।' वस्तुतः 'गीतिका' गीति साहित्य का एक सर्वथा नवीन प्रयोग है और उसमे भाव एवम् संगीत की धाराएँ एक नवीन पद्धति पर प्रवाहित होती है तथा कुछ विचारक तो निराला की गीतिका को संगीत के क्षेत्र मे भी एक नूतन प्रयोग मानते हुए निराला को संगीत की एक नवीन अन्विति का प्रारम्भकर्ता बतलाते हुए किसी प्रचलित नामावली के अभाव मे उसे 'निराला संगीत काव्य' ही कहते है। इस प्रकार 'गीतिका' को नए प्रयोगो से युक्त ही समझना चाहिए और उसके गीतो मे भाव, संगीत व विचार का अद्भुत संगम है तथा इसे कोई भी अस्वीकार नही कर सकता कि 'गीतिका' के गीतो मे भावाविष्ट करने की अपूर्व क्षमता है।

सन १९३८ मे निराला की 'अनामिका' का द्वितीय संस्करण प्रकाशित हुआ, पर यह पहले संस्करण से सर्वथा भिन्न था और इसमे उसकी कोई भी कविता न होने के कारण कुछ समीक्षक इसे अनामिका (द्वितीय भाग) भी कहते है, पर स्वयं कवि ने इसका नामकरण 'अनामिका' ही किया है। इसमे कोई सदेह नही कि यह काव्यकृति कवि की प्रौढता का पूर्ण परिचय देती है और श्री धनंजय वर्मा के कथनानुसार 'अनामिका निराला का प्रतिनिधि काव्य संग्रह है, उसी अर्थ मे जिस अर्थ मे प्रसाद की कामायनी। यहाँ मेरा तात्पर्य अनामिका और कामायनी की समता या तुलना का नही, अपितु काव्य जीवन मे उन ग्रन्थो के महत्व का है। जिस तरह प्रसाद की स्थायी कीर्ति का स्तम्भ कामायनी है उसी तरह निराला की स्थायी कीर्ति अनामिका से मानी जाएगी। इसका कारण यही है कि यहाँ निराला का कवि व्यक्तित्व चेतना के इतने विभिन्न स्तरों और आयामो में अभिव्यक्त होता है, जिसने एक ऐसी स्वाधीन चेतना का विकास किया है जो जीवन के विभिन्न परिपावर्षो को छू सकती है। निराला उन्मुक्त होकर विस्तृत, व्यापक और विराट की साधना करते है। अब तक उनकी काव्य, कला, अनुभूति

और अभिव्यक्ति पूर्ण प्रौढ हो चुकी है। यहाँ आकर स्वच्छन्दतावादी काव्य और निराला अपना उन्मुक्त आत्मप्रसार करता है। सम्पूर्ण निराला अनामिका में देखे जा सकते हैं।' श्री घनंजय वर्मा के कथन का अभिप्राय यह नहीं है कि 'अनामिका' द्वितीय संस्करण के पूर्व और पश्चात् की निराला की काव्यकृतियाँ कोई महत्व नहीं रखती बल्कि वह तो यही सिद्ध करना चाहते हैं कि समस्त दृष्टियों से 'अनामिका' निराला का ही नहीं पूरे स्वच्छन्दतावादी युग का प्रतिनिधि काव्य संकलन है।

'अनामिका' के द्वितीय संस्करण में प्रेयसी, प्रेम के प्रति, रेखा, वसंत की परी के प्रति, वारिद वंदना, उत्साह, प्रिया से, कविता के प्रति, मित्र के प्रति, दान, वह तोड़ती पत्थर, वन बेला, नगिस, सरोज स्मृति व राम की शक्तिपूजा आदि कई उल्लेखनीय कविताओं के साथ-साथ 'गीतिका' की भाँति चौदह गीत भी संकलित हैं, जो कि शीर्षकवद्ध हैं। साथ ही उसमें रवीन्द्र और विवेकानन्द की रचनाओं के कुछ अनुवाद भी संग्रहीत हैं पर उनमें भी कवि निराला की स्वतन्त्र काव्य-प्रतिभा के ही दर्शन होते हैं। इस प्रकार प्रस्तुत काव्यकृति में विषय विविधता, कलागत विशिष्टता और कवि कर्म के प्रति सचेत जागरूकता है तथा समीक्षक उचित ही कहते हैं 'कल्पना और व्यक्त-अव्यक्त सूक्ष्म सौन्दर्य के चित्रकार सृष्टा कवि से लेकर गीतकार, अद्वैतवादी दार्शनिक, रहस्यवादी कवि, प्रगतिशील तत्त्वों और यथार्थवादी शैली के कवि तथा सांस्कृतिक कलाकार के इन परिवेशों के साथ महत् कार्य के औदात्य से समन्वित रचनाओं के कारण ही हम 'अनामिका' को निराला का प्रतिनिधि काव्य संग्रह कहते हैं।'

'अनामिका' के द्वितीय संस्करण के पश्चात् निराला की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण काव्यकृति 'तुलसीदास' प्रकाशित हुई और केवल सौ छन्दों का यह काव्य छायावादी काव्य कला का चरम परिष्कार कहलाता है तथा विचारकों का यही कहना है कि 'छायावादी काव्य की एक चरम परिणति कामायनी है, दूसरी तुलसीदास। कामायनी और तुलसीदास के रूप में छायावादी कला को दो प्रबन्ध काव्य की उपलब्धि हुई है। तुलसीदास व्यक्ति अन्तर्मन का मनोवैज्ञानिक मूढि पर विग्लेषण और इतिहास के परिपार्श्व में सांस्कृतिक अध्ययन है। साथही प्रकृति के सूक्ष्म व्यक्त सौन्दर्य में आध्यत्मिक सत्ता का दर्शन।' निराला ने तुलसीदास में मध्यकालीन भारतीय इतिहास पर एक नवीन दृष्टि डाली है और इस काव्यकृति के नायक तुलसीदास का मानसिक आन्दोलन इन चार आवारों या आन्दोलनों पर स्थिर है—हिन्दुओं का या भारतीयों का सांस्कृतिक पतन, प्रकृति की रमणीय छटा, पत्नी के प्रति रति और जगत् या राम के प्रति उन्मुखता। 'तुलसीदास' में कथा और चरित्र-चित्रण विषयक नवीनताओं के

साथ-साथ युगीन प्रभाव एवम् उसकी व्यंजना भी देखी जा सकती है। साथ ही इस चिन्तन प्रधान दार्शनिक भावपूर्ण काव्य में एक स्थान पर प्रत्यक्ष ही पूंजीवादी व्यवस्था के प्रति व्यंग्य व शोषण के प्रति कवि का तिरस्कार व्यक्त हुआ है—

वह रंक यहाँ जो हुआ मूष, निश्चय रे
चाहिए उसे और भी और
फिर साधारण को कहाँ ठौर !

सन १९४२ में प्रकाशित निराला की काव्यकृति 'कुकुरमुत्ता' को व्यंग्य (Satire) काव्य कहा जाता है और डॉ. रामविलास शर्मा के कथनानुसार ऐसा 'शिष्ट व्यंग्य, सच्ची अंतर्व्यथा से निकला हुआ, जो पढ़ते ही सहृदय को प्रभावित भी कर सके, साहित्य में बहुत कम देखने को मिलता है !' डॉ. प्रेमनारायण शुक्ल ने तो आधुनिक साहित्य के सम्बन्ध में प्रगति का इतिहास कुकुरमुत्ता से ही माना है। वस्तुतः 'कुकुरमुत्ता' में निरालाजी की कुकुरमुत्ता, गर्म पकौड़ी, प्रेम सगीत, रानी और कानी, खजोहरा मास्को डायलाग एवम् स्फटिक शिला नामक सात कविताएँ संग्रहीत हैं तथा वह सभी कविताएँ प्रतीको के माध्यम से साधारण जन जीवन की व्याख्या करने के कारण प्रगतिवादी भी कहलाती है। इस प्रकार 'कुकुरमुत्ता' में गुलाब पूजीवाद या शोषक और कुकुरमुत्ता जन साधारण या शोषित का प्रतीक है तथा उसमें जीवन के विविध पार्श्वों पर व्यंग्य किया गया है।

'कुकुरमुत्ता' के पश्चात् निराला की 'अणिमा' प्रकाशित हुई और उसमें उनकी सन १९३६-४३ के मध्य लिखी गई स्फुट कविताएँ संग्रहीत हैं तथा वह कवि-व्यक्तित्व के विविध रूपों की अभिव्यक्ति करती हैं। इस प्रकार 'अणिमा' में 'एक ओर विषाद, निराशा के स्वर हैं, रहस्य, आलोक और भक्ति का प्रश्रय है तो दूसरी ओर समाज के विद्रूप और विकलांग पर प्रहार है। एक ओर अतीत का लेखा-जोखा है, आत्मपरिचय है, तद्रूप सन्तोष है, साहित्यिक बन्धुओं का प्रशस्ति अंकन है; दूसरी ओर विशृंखलता, असम्बद्धता, अस्पष्टता और भ्रम।' 'अणिमा' में संग्रहीत रचनाएँ प्रशस्तिमूलक व श्रद्धांजलि-सम्बन्धी और विविध विषयक नामक दो वर्गों में विभाजित की जाती हैं। इनमें से व्यक्ति विशेष पर लिखी गई प्रशस्तिमूलक रचनाओं को हिन्दी साहित्य के लिए सर्वथा नवीन वस्तु समझा जाता है और वह कवि की गुण ग्राहकता व हृदय की विशालता का बोध कराने में सक्षम भी रही हैं। इनमें से सन्त कवि रविदास, भगवान बुद्ध, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, जयशंकर 'प्रसाद', महादेवी वर्मा, विजयलक्ष्मी पंडित और स्वामी प्रेमानन्द आदि पर लिखी गई कविताएँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इसी प्रकार विविध विषयक कविताओं में से कुछ तो दीर्घ और लघु कविताएँ हैं तथा कुछ

गीत पर 'अणिमा' की समस्त काव्य रचनाओं में 'सहस्राब्दि' ही विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इसमें विक्रम के १००० संवत् तक के भारतीय इतिहास व संस्कृति का ओजस्वी वर्णन किया गया है और ऐतिहासिक चेतना व राष्ट्रीय जागरण की अभिव्यक्ति से वह ओतप्रोत भी है।

यद्यपि सन् १९४३ के लगभग निरालाजी 'वेला' नामक काव्य-संकलन की रचना कर चुके थे पर उसका प्रकाशन कुछ विलम्ब से हुआ और 'वेला' में कुछ स्वतन्त्र गीतों के अतिरिक्त अधिकतर उर्दू के अनुसरण में गजल शैली की रचनाएँ हैं तथा उर्दू काव्य की अलंकारियों और मुहावरों का भी अधिकाधिक प्रयोग होने के कारण 'वेला' को एक नए प्रयोग के अतिरिक्त कुछ नहीं कहा जा सकता। उसका एक उदाहरण दर्शनीय भी है—

चढ़ी है आँखें जहाँ की उतार लायेगी।

बड़े हुआ को गिराकर सँवार लायेगी।

सन् १९४६ में निराला का एक अन्य काव्य संकलन 'नये पत्ते' प्रकाशित हुआ जिसमें कुछ नवीन कविताओं के साथ-साथ 'कुकुरमुत्ता' में संकलित सात काव्य रचनाओं को भी संग्रहीत कर दिया गया और हमें 'नये पत्ते' में कवि की काव्यचेतना के सामाजिक, बाह्योन्मुखी व समाज शास्त्रीय नामक विविध रूप दीख पड़ते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि 'नये पत्ते' में नये प्रयोग और नई काव्य भूमियों की शोध है तथा उसे एक ओर तो 'कुकुरमुत्ता' संग्रह की हास्य-व्यंग्यमयी शैली का परिष्कृत रूप कहा जाता है और दूसरी ओर नई दिशा का निखार होने के कारण वह प्रयोगवादी कृति भी मानी जाती है। 'नये पत्ते' में प्रकृति का सर्वथा नवीन चित्रण भी किया गया है और प्रकृति चित्रण में कल्पना का स्वरूप न होकर यथार्थ की संप्राणता ही है। इसीलिए कवि ने सामान्य देहाती घरों के समीप के नीम, बरगद व खेतों के सामान्य और यथार्थ चित्र अंकित करते हुए वैलगाड़ियों का दलदल में फँसना, सियारों की जोड़ी का मिलना व पहाड़ों और नदियों को भी सस्वर रूप दिया है। जैसे—

हरे उस पहाड़ पर

पयस्विनी अर र रर

बहती चली आती है

'नये पत्ते' के पश्चात् साहित्यकार संसद, प्रयाग द्वारा निराला की पूर्ववर्ती काव्य कृतियों में से कुछ मुन्द्रर काव्य रचनाओं का चयन कर 'अपरा' नामक काव्यकृति प्रकाशित की गई और विचारक इसे अपने ढंग का अकेला काव्य संकलन मानते हुए यही कहते हैं, 'अपरा में निराला के काव्य-व्यक्तित्व का एक बहुत बड़ा भाग संकलित है' पर स्वयं निराला ने एक स्थान पर अपरा को अपूर्ण माना

है। यहाँ यह स्मरणीय है कि स्वयं निरालाजी 'अपरा' में कुकुरमुत्ता को भी संकलित करना चाहते थे, पर श्रीमती महादेवी वर्मा ने उसे संकलित करना पसन्द नहीं किया।

'अपरा' के पश्चात् क्रमशः सन् १९५० और सन् १९५३ में निराला के दो काव्य संग्रह 'अर्चना' और 'आराधना' नामक प्रकाशित हुए जिन्हें कि हिन्दी गीति काव्य के अन्तर्गत स्थान दिया जाता है तथा जिनमें कवि की गीत सृष्टि का दूसरा मोड़ मिलता है। वस्तुतः कवि अब 'वैला' की गजल शैली और 'नए पत्ते' के सामाजिक व्यंग्यों को पार कर आत्मगत होता जान पड़ता है तथा एक विचारक के कथनानुसार 'कवि उच्च और उदात्त भावामिव्यक्ति के लिए कोई विशाल चित्र नहीं लेता, नूक्ति रूप में अल्प चित्र में ही सब कुछ कह देता है। यहाँ निराला की कला में प्रयत्न लाघव का समावेश होता है। यह काव्य की नई भूमि है। कुछ पंक्तियों और अल्प परिवेग में भी महती कल्पना और औदात्य का समावेश हो सकता है, यह 'अर्चना' और 'आराधना' के लघु-लघु गीत प्रमाणित करेंगे।' इस प्रकार इन दोनों काव्य संकलनों को निराला काव्य का एक और नया आयाम ही समझना चाहिए तथा इसमें कोई संदेह नहीं कि कलागत विशिष्टताओं की दृष्टि से भी 'अर्चना' व 'आराधना' के गीत सराहनीय हैं, क्योंकि उनमें भाषा की भी नया मोड़ दिया गया है। लोक जीवन में फैले हुए सुन्दर और अर्थव्यंजक शब्दों का प्रयोग इसके पूर्व नहीं दीख पड़ता। 'हम यहाँ यह भी मानते हैं कि 'अर्चना' व 'आराधना' में कतिपय अटपटे भावों और शब्दों का भी प्रयोग हुआ है, पर इसे कवि की मानसिक त्रिधांति की अभिव्यक्ति ही समझना चाहिए तथा ऐसे प्रसंग अपवाद स्वरूप ही हैं।

सन् १९५४ में निराला का अन्तिम काव्य संग्रह 'गीत गुंज' प्रकाशित हुआ और 'अर्चना' व 'आराधना' की भाँति उसमें भी संकलित कविताएँ कवि की आत्म-समर्पण या प्रपत्ति भावना की प्रतिनिधि हैं, जो सम्भवतः कवि के बढ़ते हुए शारीरिक व मानसिक विकारों के रूप में लिखी गई हैं—

सुख का दिन डूबे डूब जाय
तुमसे न सहज मन ऊब जाय।

और भी—

पार पारावार जो है, स्नेह से मुझको सिखा दो
रीति क्या, कैसे नियम, निर्देश कर करके सिखा दो

यदि विचारपूर्वक देखा जाए तो 'गीत गुंज' के सभी गीतों में प्रकृति सौन्दर्य के प्रति कवि का अनुठा आकर्षण भी दीख पड़ता है और भाषा की सरलता अनुप्रासों का आधिक्य, नए व सटीक मुहावरे जो कि निराला की परवर्ती कविताओं

में बहुतायत से पाए जाते हैं, गीत गुंज में भी विद्यमान हैं अतः निराला के इस अन्तिम काव्य संकलन का भी अपना स्थायी महत्त्व है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि अनामिका, प्रथम संस्करण से गीत गुंज तक निराला की काव्य-साधना निरंतर गूंजलावद्ध रूप में विकसित होती रही है पर यहाँ यह भी स्मरणीय है कि निराला का बहुत-सा साहित्य अभी तक अप्रकाशित है और उनके अन्तिम वर्षों के पचास से अधिक गीत तो हस्तलिखित रूप में ही हैं । इतना होते हुए भी हम यहाँ यह कह सकते हैं कि निराला का प्रकाशित काव्य साहित्य ही उन्हें युगीं तक साहित्य में नहस्वपूर्ण स्थान प्रदान करने में सक्षम रहेगा और इसीलिए समीक्षक निराला को अतावदी का कवि तथा उनके काव्य को अतावदी का काव्य मानते हैं । एक विद्वान ने उचिन् ही कहा है 'निराला काव्य की रचनाएँ साहित्यिक इतिहास की स्थायी तिथियों में पणिनिष्ठित होंगी और साहित्यिक अमरता की प्रतीक बनेंगी ।'

वेनीपुरी की 'गेहूँ और गुलाब'

वस्तुतः श्री रामवृक्ष 'वेनीपुरी' बहुमुखी प्रतिभा-सम्पन्न साहित्यकार हैं और उन्होंने कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, संस्मरण, यात्रा साहित्य, रेखाचित्र व निबन्ध आदि विविध साहित्य-रूपों को अपनी लेखनी से अलंकृत कर यह सिद्ध कर दिया है कि वह न केवल सफल कवि हैं अपितु उत्कृष्ट गद्यकार भी हैं। उनकी गद्य-साधना का सम्यक् परिचय कुछ थोड़े से पृष्ठों में नहीं दिया जा सकता क्योंकि उनकी बहुसंख्यक गद्य-रचनाओं का संक्षिप्त परिचय देने के लिए अच्छी खासी पुस्तक लिखनी होगी अतः हम यहाँ उनकी एक उत्कृष्ट कृति 'गेहूँ और गुलाब' का संक्षिप्त पर सम्यक् मूल्यांकन करते हुए यहाँ हिंदी गद्य साहित्य को उनकी देन स्पष्ट करने का प्रयत्न करेंगे।

यद्यपि वेनीपुरीजी ने 'गेहूँ और गुलाब' के मुख-पृष्ठ पर अपनी इस कृति को शब्दचित्र घोषित किया है और प्रारंभिक निवेदन में उन्होंने इसे शब्दचित्रों का सकलन ही माना है तथा कालांतर में जब 'वेनीपुरी ग्रंथावली' का पहला खंड प्रकाशित हुआ तब उसमें भी 'गेहूँ और गुलाब' को शब्दचित्र ही कहा गया है। इस प्रकार गेहूँ और गुलाब को शब्दचित्र-जिसका कि रेखाचित्र नाम अधिक प्रचलित है--नामक साहित्यिक विधा के अंतर्गत रचना ही समीचीन होगा पर हमारे यहाँ विचारकों ने उसका परिचय देते हुए उसे भिन्न-भिन्न साहित्यिक विधाओं में स्थान दिया है अतः हम यहाँ सर्वप्रथम उन विचारकों के मतों का मूल्यांकन करना आवश्यक समझते हैं।

अपनी 'हिन्दी निबन्धकार' नामक कृति में डॉ. जयनाथ 'नलिन' ने श्री रामवृक्ष 'वेनीपुरी' के निबन्ध-कृतित्व पर प्रकाश डालते हुए 'गेहूँ और गुलाब' को भावात्मक निबन्धों का सकलन माना है तथा डॉ. गोपीनाथ तिवारी ने 'साहित्य सरोवर' नामक अपने निबन्ध-संग्रह में आधुनिककालीन हिन्दी निबन्ध साहित्य का विकास स्पष्ट करते हुए वेनीपुरीजी को भावात्मक निबन्धकारों में स्थान प्रदान करते हुए उनकी 'गेहूँ और गुलाब' को भावात्मक निबन्धों का संकलन ही कहा है। इसी प्रकार डॉ. ब्रह्मदत्त शर्मा ने 'हिन्दी साहित्य में निबन्ध' नामक कृति में वेनीपुरीजी को भावात्मक निबन्धकारों में स्थान प्रदान करते हुए एक ओर तो यह कहा है कि 'गेहूँ और गुलाब' में संस्मरण तथा रेखाचित्र संगृहीत हैं और दूसरी ओर वह यह भी कहते हैं कि "गेहूँ और गुलाब के अविभाज्य निबन्धों में संस्कृति का उद्घाटन प्रतीकात्मक ढंग से किया गया है" अतः इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि वह 'गेहूँ

और गुलाब' में संगृहीत रचनाओं को निबन्ध ही मानते हैं। साथही डॉ. प्रभाकर माचवे ने 'गेहूँ और गुलाब' को सुन्दर संस्मरणों एवम् छोटे छोटे शब्दचित्रों का संकलन मानते हुए भी वेनीपुरीजी के सम्बन्ध में यह कहा है कि "वे रेखाचित्र और संस्कारनुमा निबन्ध लिखने में बहुत ही सिद्धहस्त हैं" अतः इससे यही जान पड़ता है कि वह शब्दचित्र या रेखाचित्र को निबन्ध के अंतर्गत ही मानते हैं।

यहाँ यह स्मरणीय है कि डॉ. माचवे की भाँति कुछ अन्य समीक्षकों ने भी संस्मरण और शब्दचित्र या रेखाचित्र को निबन्ध के अंतर्गत ही माना है तथा डॉ. शंकरदेव अवतरे ने अपने शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी साहित्य में काव्य रूपों के प्रयोग' में स्पष्टतया निबन्ध परिवार के अंतर्गत संस्मरण और रेखाचित्र की गणना की है। वास्तव में निबन्ध, संस्मरण और रेखाचित्र या शब्दचित्र तीनों ही सर्वथा पृथक् पृथक् स्वतंत्र विधाएँ हैं। इतना ही नहीं डॉ. बलवत लक्ष्मण कोतमिरे ने भी अपने शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी गद्य के विविध साहित्य रूपों का उद्भव और विकास' के पाँचवें अध्याय में निबन्ध साहित्य का विकास स्पष्ट करते हुए निबन्धों के ही अंतर्गत संस्मरणों और रेखाचित्रों की गणना की है तथा वह यह भी कहते हैं कि "रामवृक्ष वेनीपुरी के माटी की मूरते तथा गेहूँ और गुलाब निबन्ध संग्रहों में बहुत अच्छे रेखाचित्र मिलते हैं।" इसी प्रसंग में हमें श्री शिवदानसिंह चौहान की 'हिन्दी साहित्य में अस्सी वर्ष' नामक कृति के इस कथन को भी स्मरण रखना चाहिए कि "रामवृक्ष वेनीपुरी के रेखाचित्र भी निबन्धों की श्रेणी में रखे जा सकते हैं।" इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि श्री. शिवदानसिंह चौहान 'गेहूँ और गुलाब' को निबन्ध-संग्रह मानना ही अधिक समीचीन समझते हैं। इसी प्रकार डॉ. अष्टभुजा प्रसाद पांडे ने अपने शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी गद्य काव्य : उद्भव और विकास' में वेनीपुरीजी की 'माटी की मूरते' नामक कृति को रेखाचित्र मानते हुए भी उसे गद्यकाव्य की आभा से आलोकित माना है पर अपने इस शोध-प्रबन्ध के सातवें अध्याय में 'विशिष्ट कलाकार' शीर्षक के अंतर्गत श्री. रामवृक्ष 'वेनीपुरी' के कृतित्व पर विचार करते समय उनकी 'गेहूँ और गुलाब' की ही विवेचना की है अतः इससे स्पष्ट है कि वह इसे गद्यकाव्य के अंतर्गत स्थान प्रदान करने के पक्ष में हैं।

चूँकि कुछ विचारकों ने शब्दचित्र या रेखाचित्र को कहानी के अंतर्गत ही स्थान दिया है और डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल ने अपने शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी कहानियों की शिल्पविधि का विकास' में स्पष्टतया उसे कहानी की सहायक शैली माना है तथा 'गेहूँ और गुलाब' में सकलित 'घासवाली' व 'किसको लिख रहे हैं' आदि कुछ रचनायें कहानी के कुछ अधिक समीप जान पड़ने के कारण कतिपय विचारक 'गेहूँ और गुलाब' को शब्दचित्र व कहानी दोनों का संकलन मानने के पक्ष में हैं। हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि डॉ. गोविन्द त्रिगुणायत ने

'शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त' (द्वितीय भाग) और डॉ. पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ने 'हिन्दी गद्य विकास और परम्परा' में 'गेहूँ और गुलाब' को रेखाचित्र या शब्दचित्र ही माना है तथा वह दोनों ही विद्वान् रेखाचित्र या शब्दचित्र को साहित्य की अन्य विधाओं से सर्वथा भिन्न ही मानते हैं ।

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो रेखाचित्र या शब्दचित्र को निबन्ध या कहानी के अंतर्गत रखना अथवा संस्मरण और गद्यकाव्य के अंतर्गत उसका समावेश करना युक्तिसंगत नहीं जान पड़ता क्योंकि तात्त्विक दृष्टि से तो रेखाचित्र या शब्दचित्र निर्विवाद रूप से एक पृथक् साहित्यिक विधा ही है और कई विचारकों ने उसे पृथक् साहित्यिक रूप मानकर ही उसका स्वरूप-विश्लेषण किया है तथा श्री. शिवदानसिंह चौहान का तो स्पष्टतया यही कहना है "कला के अन्दर रेखाचित्र की एक स्वतंत्र सत्ता है, उसे पढ़ने के बाद पाठक को समाज या व्यक्ति की जीवन-धारा के अगले मोड़ या प्रवाहों को जानने की आवश्यकता नहीं रह जाती । वह उस पूरी तस्वीर को पढ़कर सतुष्ट हो जाता है और चूँकि रेखाचित्र एक चित्र है इस कारण उसका वर्ण-विषय कल्पना-प्रधान भी हो सकता है और वास्तविक भी ।" इसी प्रकार डॉ. गोविन्द त्रिगुणायत का कहना है कि "साहित्य की अन्य विधाओं के सदृश ही रेखाचित्र भी कलाकार की किसी व्यक्ति, वस्तु या घटना के पूर्व सन्निकर्ष से उद्भूत क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं को अभिव्यक्ति है । किन्तु उसकी शिल्पविधि अपनी स्वतंत्र है । उसकी यह स्वतंत्र शिल्पविधि उसे समकक्ष और सदृश साहित्यिक विधाओं से अलग क्रिये हुए है ।" इस प्रकार रेखाचित्र या शब्दचित्र को अन्य सभी साहित्यिक विधाओं या साहित्य रूपों से पृथक् ही समझना चाहिए और जो विचारक उसे अन्य किसी भी साहित्य विधा के अन्तर्गत मानते हैं वह वास्तव में उसके प्रति न केवल अन्याय करते हैं अपितु इस कोटि की रचनाओं के प्रति अपना सही मत भी व्यक्त नहीं कर पाते । संभवतः यही कारण है कि 'गेहूँ और गुलाब' में सकलित रचनाओं के प्रति समीक्षकों के उद्गारों में मत-वैपरीत्य देख पड़ता है ।

हम यह मानते हैं कि वैयक्तिकता के कारण अपनी सवेदनाओं के प्रवाह में शब्दचित्रकार या रेखाचित्रकार की शैली में गद्यकाव्य का सा प्रवाह आ जाता है और 'वेनीपुरी' की 'गेहूँ और गुलाब' में सकलित रचनाओं में भी स्वाभाविक ही कहीं-कहीं अनूठी गद्य-काव्यात्मकता सी दीख पड़ती है; जैसे "चन्द्रमा ऊपर घड़ता गया । उसी समय सामने का जो पीपल का पेड़ है, उस पर पीर रखती, फिसलती, खिलखिलाती, उठती, हाँ, पत्तों की मधुर मर्मर ध्वनि उनकी खिलखिलाहट ही तो थी । पीपल के पेड़ का जो हिस्सा चन्द्रमा की ओर था, वहाँ तो यह फ्रीड़ा कुतूहल हो रहा था, चाकी हिस्सा वैसा ही स्तब्ध, अगमनस्क,

उदास। उस उदासी की पृष्ठभूमि में यह चक्रमक, झलमल, मर्मर और भी प्रणोन्मादक लग रहा था। आँखों को इस तरह खींच लिया था इस दृश्य ने कि चाँद की सुध भी मूल गई होती; किन्तु एक-द-एक अँधेरा होता देख, आसमान की ओर नजर दौड़ाई। अब वहाँ एक अजीम समाँ था। हसकुमार शँवाल जाल में फँसा है। बादल का न जाने कहाँ से एक टुकड़ा आकर उसे ढाँपने पर तुला है। हंस के बच्चे की वह बार-बार उस शँवाल जाल को छिन्न-भिन्न करने की चेष्टा कर रहा है। कभी बादल उसे ढँक लेता है, कभी वह उसे चरका देकर निकल भागता है। फिर बादल दौड़ता है, उसे ढँक लेता है। तब आकाश सागर में गोते लेकर फिर उससे अलग, दूर जा निकलता है—सद्यस्नात सुन्दर, ताजा चेहरे को चमकाते हुए। बहुत देर तक यह बादल और चन्द्रमा की आँखमिचीनी होती रही। आखिर वायु के एक जबरदस्त झोके ने चन्द्रमा की मदद की। वह बादल का टुकड़ा न जाने कहाँ भगा दिया गया। चाँद ठहाका मार-मारकर हँसता रहा।”

वास्तव में इस प्रकार के गद्यांशों के आधार पर ‘गेहूँ और गुलाब’ को गद्य-काव्य मानना उचित नहीं जान पड़ता क्योंकि इस प्रकार के अवतरण तो हमें उपन्यास, नाटक और कहानी में ही नहीं बल्कि निबंध तक में दृष्टिगोचर होते हैं अतः जब हम इन सभी साहित्य रूपों को गद्यकाव्यात्मकता से युक्त होते हुए भी गद्यकाव्य नहीं मानते तब रेखाचित्र या शब्दचित्र के साथ इस प्रकार का अन्याय करना उचित नहीं जान पड़ता। स्वयं डॉ. अष्टमुजाप्रसाद पांडेय ने अपने शोध-प्रबंध ‘हिन्दी गद्यकाव्य . उद्भव और विकास’ में गद्य साहित्य के विविध रूपों में गद्यकाव्य के तत्त्वों का निदर्शन कराते समय नाटक, उपन्यास, कहानी, निबंध, रेखाचित्र आदि में गद्यकाव्य के तत्त्वों का सोदाहरण विवेचन करते हुए निष्कर्ष स्वरूप यह भी कहा है कि इन तत्त्वों के होते हुए भी उन्हें गद्य का सुनिश्चित स्वरूप नहीं प्राप्त हो सका है अतः ‘गेहूँ और गुलाब’ में सकलित रचनाओं में कहीं-कहीं गद्यकाव्य की आभा अवश्य स्वीकार की जा सकती है पर ‘गेहूँ और गुलाब’ को गद्यकाव्य तो कदापि नहीं कहा जा सकता।

चूँकि वेनीपुरीजी ने अपने ‘माटी की मूर्ते’ नामक शब्दचित्र संग्रह की भूमिका में यह स्वीकार किया है कि “हजारीबाग सेट्रल जेल के एकांत जीवन में अचानक मेरे गाँव और मेरी ननिहाल के कुछ ऐसे लोगों को सूखते मेरी आँखों के सामने आकर नाचने और मेरी कलम से चित्रण करने लगी” अतः ‘माटी की मूर्ते’ के रेखाचित्र सस्मृत व्यक्तियों के ही कलात्मक रूप जान पड़ते हैं लेकिन यहाँ यह न भूलना चाहिये कि संस्मरण और शब्दचित्र या रेखाचित्र दोनों सर्वथा पृथक्-पृथक् विधाएँ हैं। वस्तुतः रेखाचित्र या शब्दचित्र चारित्रिक चित्र होता है पर संस्मरण

केवल चित्र मात्र न होकर, न केवल चरित्र का दर्पण भी होता है और उसमें रेखाचित्र या शब्दचित्र की भाँति केवल कुछ प्रमुख रेखाओं को उभार कर ही संतोष नहीं कर लिया जाता अपितु सम्पूर्ण परिस्थिति का विम्ब प्रविम्ब भाव से वर्णन भी किया जाता है। इस दृष्टि से विचार करने पर हम कह सकते हैं कि 'गेहूँ और गुलाब' में चाहे कहीं कहीं यदा कदा संस्मरण तत्त्व दीख पड़ता हो पर उस कृति को संस्मरण कदापि नहीं कहा जा सकता क्योंकि उसमें संकलित रचनाओं में तो लेखक ने कहीं भी व्यक्तियों की विगिष्टताओं को यथातथ्य रूप में अभिव्यक्त करने की ओर ध्यान नहीं दिया तथा वस्तु, व्यक्ति या घटना के सुविधानुसार शब्दचित्र ही प्रस्तुत किये हैं।

वस्तुतः रेखाचित्र या शब्दचित्र और कहानी में बहुत कुछ समानता ही है और दोनों का ही आकार लघु होता है तथा कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक उद्गार व्यक्त करने की चेष्टा की जाती है। इसी प्रकार दोनों में ही लेखक वर्णन या कथोपकथन का आश्रय लेते हैं और किसी एक वस्तु, व्यक्ति या संवेदना को लेकर चलते हैं अतः कमी-कमी दोनों में अंतर स्थापित कर उन्हें पहचानना मुश्किल पड़ जाता है तथा श्रीमती महादेवी वर्मा की 'घोसा' नामक रचना को रेखाचित्र या शब्दचित्र न मानकर कहानी कहा जाता है। इसी प्रकार बेनीपुरीजी की 'गेहूँ और गुलाब' में संगृहीत 'घासवाली' तथा 'किसको लिख रहे हैं' रचनाओं को पढ़कर कमी-कमी ऐसा प्रतीत होता है कि नानो किसी कहानी का अध्ययन किया जा रहा हो पर यह भ्रांति केवल इसलिए होती है कि हमें यह ध्यान नहीं रहता कि रेखाचित्र या शब्दचित्र और कहानी के न केवल शिल्प-विधान में अंतर है अपितु दोनों के उद्देश्य में भी भिन्नता है। वस्तुतः "कहानी का लक्ष्य अधिकतर मनोरंजन होता है। कमी-कमी उसके माध्यम से कलाकार किनी सत्यखंड की अभिव्यक्ति भी करता है। किन्तु रेखाचित्र के जानने यह दोनों लक्ष्य ही गौण रहते हैं। उसका प्रमुख लक्ष्य होता है—चरित्र विशेष के बाह्य और आन्तरिक दोनों ही के मार्मिक एवम् संवेदनशील तत्वों को उभारकर पाठकों के नन्मुख प्रस्तुत कर देना। किन्तु वह यह कार्य तटस्थ भाव से नहीं करता। उसके चित्रण, उसकी अनुभूतियों और मान्यताओं के रंग में रंगे रहते हैं।" इसी प्रकार दोनों के कला रूप में भी अंतर है और "कहानी केवल श्रव्य काव्य है। वह केवल कर्ण और मूर्ति जाती है। इसके विपरीत रेखाचित्र पाठक के मन रमन्त्र पर स्वयं अभिनीत होनेवाला दृश्य काव्य है। कहानी में या तो कहानीकार बोधना है या पात्र। किन्तु रेखाचित्र में अधिकतर कलाकार का इस प्रकार मुद्रित होना दाम्बव में रेखाचित्र का ही मुखरित होना है। रेखाचित्र ही यह मूक मुखरता ही उसकी मर्मने प्रमुख विशेषता है। इनमें इसे नाटक के समान स्थान दिया गया। . . कहानी

की अभिव्यक्ति में सरलता की मात्रा अधिक पाई जाती है। एक का प्राण उसका प्रवाह चैतन्य है जो पाठको की जिज्ञासा को परितृप्त करता हुआ दूर तक बहा ले जाता है। इसके विपरीत दूसरे का वैभव उसकी मूर्तिमत्ता है जो पाठक या दर्शक की अनुभूति को भाव विभोर कर मुग्ध कर देती है।” इस प्रकार ‘गेहूँ और गुलाब’ में सगृहीत कुछ रचनाओं में कथात्मकता की झलक मिलने का अभिप्राय यह नहीं है कि हम उन कृतियों को कहानी समझ बैठें क्योंकि उनमें न केवल कहानी के समस्त विधायक तत्वों—कथावस्तु, पात्र और चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, देशकाल और वातावरण तथा भाषाशैली और उद्देश्य—का सम्यक् निर्वाह नहीं हुआ है अपितु उनमें कहानियों का सा सम्यक् प्रवाह भी नहीं है अतः ‘गेहूँ और गुलाब’ को कहानी की कोटि में रखना युक्तिसंगत नहीं जान पड़ता।

जब हम निबन्धात्मकता की दृष्टि से ‘गेहूँ और गुलाब’ का मूल्यांकन करना चाहते हैं तो हमारा ध्यान सर्वप्रथम इस ओर जाना है कि अधिकांश विचारको ने निबन्ध के निम्नांकित चार प्रकार मानना ही युक्तिसंगत समझा है। देखिए—
(१) वर्णनात्मक निबन्ध (Descriptive Essays) (२) विवरणात्मक निबन्ध (Narrative Essays) (३) विचारात्मक या विवेचनात्मक निबन्ध (Reflective Essays) और (४) भावात्मक निबन्ध (Emotional Essays) इनमें से भावात्मक निबन्धों के अंतर्गत ही ‘गेहूँ और गुलाब’ की गणना की जाती है पर यहाँ यह भी स्मरणीय है कि “भावात्मक निबन्धों में बुद्धि की अपेक्षा हृदय का अधिक योग रहता है। इनमें पहले भाव, फिर कल्पना तत्पश्चात् विचार-तत्त्व का स्थान है। इनमें भावों की अभिव्यजना के लिए भाषा का लाक्षणिक प्रयोग ऐसे अनूठे ढंग से किया जाता है कि उनमें भाव और भाषा का अनुपम सौन्दर्य उपस्थित हो जाता है। ये इतने प्रभावपूर्ण होते हैं कि इनके द्वारा हृदय में भावों का उद्रेक उस सीमा तक हो जाता है, जहाँ पाठक अथवा श्रोता को रसानुभूति होने लगती है। इनमें मानव जीवन को प्रभावित करने की वही शक्ति होती है जो किसी समाज अथवा जाति के शुभचिन्तक कवि की रचना में मिलती है।”

इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि भावात्मक निबन्धों में भावावेश के कारण भावोद्गारों की अभिव्यजना ही अधिक की जाती है और रागात्मकता की अधिकता के कारण वह कवित्वपूर्ण निबन्ध भी कहलाते हैं परन्तु उन्हें जिस प्रकार गद्यगीत या गद्यनाट्य नहीं कहा जा सकता उसी प्रकार उन्हें रेखाचित्र या शब्दचित्र भी नहीं कहा जा सकता। डॉ. ब्रह्मदत्त शर्मा ने अपनी पुस्तक ‘हिन्दी साहित्य में निबन्ध’ में ‘गेहूँ और गुलाब’ को भावात्मक निबन्धों की कोटि में रखा है पर वह स्वयं भावात्मक निबन्ध और गद्यकाव्य को पृथक्-पृथक् विधाएँ

मानते हैं अतः जब गद्यकाव्य भावात्मक निबन्ध से पृथक् स्वतंत्र साहित्यिक विधा है तब रेखाचित्र को पृथक् साहित्यिक विधा न मानना उसके प्रति अन्याय ही होगा। वस्तुतः भावात्मक निबन्धों में भी जीवन या जगत की किसी भी वस्तु या व्यक्ति के प्रति लेखक की निजी अनुभूतियाँ वर्णनात्मक शैली में ही अभिव्यक्त की जाती हैं पर रेखाचित्र या शब्दचित्र में आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति चित्र या मूर्त रूप में ही की जाती है। इस दृष्टि से विचार करने पर हम यही देखते हैं कि 'गेहूँ और गुलाब' में सर्वत्र रूपविधान या चित्रमयता की ही प्रधानता रखी गई है तथा लेखक ने शब्दों द्वारा अपने अभीष्ट व्यक्ति या वस्तु के रूप और भाव का चित्र-सा खींच दिया है। अतएव चित्रण की प्रधानता को देखते हुए और वर्णनात्मकता की न्यूनता को लक्ष्य कर 'गेहूँ और गुलाब' को रेखाचित्र या शब्दचित्र मानना ही उचित होगा तथा उसे निबन्ध की कोटि में तो रखा ही नहीं जा सकता। इस प्रकार हम 'गेहूँ और गुलाब' को शब्दचित्र ही मानते हैं तथा शब्दचित्र की कसौटी पर कसते हुए उसका यहाँ विश्लेषणात्मक परिचय देंगे।

'गेहूँ और गुलाब' का प्रथम संस्करण सन् १९५० में प्रकाशित हुआ था और उसमें गेहूँ और गुलाब, जहाज जा रहा है, चरवाहा, फुलसुंधनी, तितलियाँ, नथुनिया, नीव की ईंट, पुरुष और परमेस्वर, ये मनोरम दृश्य, मीरा नाची रे, डोमखाना, चक्के पर, रोपनी, पनिहारिन, दचपन, किसको लिखते हैं, छव्हीस वर्ष बाद, पहली वर्षा तथा लागल करेजवा में चोट नामक कुल उन्नीस रचनाएँ संकलित थीं। यह संस्करण जनवाणी प्रकाशन, कलकत्ता द्वारा अत्यधिक आकर्षक ढंग से प्रकाशित किया गया था और पुस्तक का बहिरंग अत्यंत भव्य एवम् प्रभावशाली था। तीन वर्ष पश्चात् 'गेहूँ और गुलाब' का दूसरा संस्करण मलयज प्रकाशन, पटना से प्रकाशित हुआ और उसमें गेदा, हरसिगार, गुलाब, कंजरो की दुनिया, गोशाला व घासवाली नामक छह रचनाएँ जोड़कर कुल संख्या पचीस कर दी गयी। यह संस्करण सीधे सादे ढंग से ही प्रकाशित किया गया है पर इसमें प्रत्येक रचना के साथ सुविधानुसार आकर्षक रेखाचित्र भी दे दिये गये हैं अतः प्रत्येक रचना का आकर्षण बढ़ गया है। अब इसी संस्करण को मान्यता प्राप्त है और इसी के अन्यान्य संस्करण भी प्रकाशित हुए हैं तथा यही संस्करण 'गेहूँ और गुलाब' नाम से 'बेनीपुरी ग्रंथावली' के प्रथम खंड में भी संकलित है। इस प्रकार 'गेहूँ और गुलाब' में कुल पचीस शब्दचित्र इस क्रम से दिये गये हैं—

१. गेहूँ और गुलाब
२. जहाज जा रहा है
३. चरवाहा
४. फुलसुंधनी
५. तितलियाँ
६. नथुनिया
७. नीव की ईंट
८. गेदा
९. हरसिगार
१०. गुलाब
११. पुरुष और परमेस्वर
१२. ये मनोरम दृश्य
१३. मीरा नाची रे
१४. डोमखाना
१५. कंजरो की दुनिया
१६. चक्के पर
१७. गोशाला
१८. रोपनी
१९. घासवाली

२०. पनिहारिन २१. वचपन २२. किसको लिख रहे है २३. छब्बीस साल बाद
२४. पहली वर्षा २५. लागल करेजवा मे चोट ।

वस्तुतः 'गेहूँ और गुलाब' का समर्पण भी अत्यंत आकर्षक और प्रभावोत्पादक है तथा लेखक के प्रगतिशील दृष्टिकोण का द्योतक है क्योंकि उसमें लेखक ने यही कहा है "उन हाथो मे जिनकी हथेलियो में दिमाग और अंगुलियो मे आँखे हों और जिनकी कलाइयो मे किसी प्रकार की जंजीर न हो ।" इसी प्रकार प्रस्तुत पुस्तक के प्रारम्भ मे लेखक ने 'पुस्तक-आदोलन' शीर्षक से जो भूमिका दी है उसमे अपना दृष्टिकोण भी स्पष्ट किया है अतः पुस्तक का मूल्यांकन करते समय उसके इस दृष्टिकोण से परिचित होना आवश्यक समझ कर उसे यहाँ उद्धृत भी किया जा रहा है; देखिए—

"यह पुस्तक है और आदोलन भी ।

पुस्तक, जिसमे मेरी कुछ नई कृतियाँ संगृहीत है । मुख्यतः शब्दचित्र : जिनके लिए मुझे अनायास प्रसिद्धि प्राप्त हो गई है ।

ये शब्दचित्र, पिछले शब्दचित्रो से भिन्न है—छोटे, चलते, जीवन्त । मैंने कहा—हैड कैमरा के स्नैप शाट; आलोचक ने उस दिन डाँटा—हाथी दाँत पर की तस्वीरे ।

इतनी हिम्मत नही कि आमीन कहूँ । आप ही देखे, दोनो मे कौन है ये ।

और, कुछ अन्य फुटकर चीजे जिनका वर्गीकरण मैं स्वयं नही कर पाता । रचनाकार का यह काम भी नही, आलोचक इसे लेकर मगजपच्ची करे ।

यह हुई पुस्तक ।

और आदोलन—जो हमे भौतिकता की अंधगुफा से उठाकर सांस्कृतिक धरातल की ओर ले जाय ।

जो संघर्ष के बीच भी हमे सौन्दर्य देखने की दृष्टि दे ।

पर कीचड़ को ठेलते बढ़ रहे हो किन्तु आँखे इन्द्रधनुष पर जमी हो ।

क्या कहा—पलायनवाद ?

अरे, कही भागनेवाला भी इतनी दूर देख सकता है, इस तरह देख सकता है ?

अपने पैर मैं देख रहा हूँ—जरा तुम अपने भी देखो ?

कही वे ही तो पीछे नही भाग रहे है ।

मेरे नन्हे साथियो, कला के क्षेत्र को वादविवादो का अखाड़ा न बनाओ, अपने भीतर की गन्दगी से गन्दा न करो ।

सत्य ढूँढो, शिव ढूँढो, सुन्दर ढूँढो ।

सुन्दर—यही कला अन्य क्षेत्रों से पृथक होती है।
जो सौन्दर्य देख सके, परख सके, तुम्हें ऐसे नेत्र शीघ्र मिले।
इसी कामना में—”

यह भूमिका प्रथम संस्करण में ही नहीं बल्कि 'गेहूँ और गुलाब' के अन्य संस्करणों तथा 'वैनीपुरी ग्रंथावली' के प्रथम खंड में भी दी गयी है अतः इसे 'गेहूँ और गुलाब' के रचयिता का दृष्टिकोण स्पष्ट करनेवाली ही समझना चाहिए तथा इसके आधार पर हम यहाँ यह कह सकते हैं कि प्रस्तुत कृति शब्द चित्रों का केवल संकलन मात्र ही नहीं है अपितु इसमें एक आंदोलन भी है जो हमें भौतिकता की अंधगुफा से उठाकर सांस्कृतिक घरातल की ओर ले जाने की क्षमता रखता है। यहाँ यह स्मरणीय है कि 'गेहूँ और गुलाब' का पहला संस्करण जब प्रकाशित हुआ था तब उसके आवरण पृष्ठ में प्रकाशक की ओर से यह विज्ञप्ति दी गयी थी “यह पुस्तक लेखक के नवीनतम और सुन्दरतम शब्दचित्रों का केवल एक संग्रह मात्र नहीं है, बल्कि नये युग के लिए उसका यह एक नया नारा भी है। नारा— जो हमारे कलाकारों को एक नये लोक की ओर आने का आमंत्रण देता है—वह लोक, जो सच्ची कला का लोक है—भौतिकता से ऊपर सांस्कृतिक चेतना का लोक है—कल्प-कालिमा से परे, शाश्वत सौन्दर्य का लोक। . . . पुस्तक के पृष्ठों पर दृष्टि डालिये, और हमारे उपर्युक्त कथन की सार्थकता की परीक्षा कीजिये। हमें पूरा विश्वास है कि यदि आपके मस्तिष्क की खिड़कियाँ विलकुल बंद नहीं हैं, तो इसकी सुगंध से आप अपने मन और प्राण को निश्चय जुड़ायेगे तथा लेखक के शब्दशिल्प की सराहना करेंगे।”

यद्यपि 'गेहूँ और गुलाब' के अन्य संस्करणों में इस प्रकार की कोई भी प्रकाशकीय विज्ञप्ति नहीं दी गयी परन्तु विचारपूर्वक देखने पर तो उक्त विज्ञप्ति इस पुस्तक के प्रति सर्वत्र ही अक्षरशः सत्य जान पड़ती है और पुस्तक का सम्यक् अनुशीलन करने पर स्पष्ट हो जाता है कि 'गेहूँ और गुलाब' के शब्दचित्रों में अनूठी प्रेरणा भी है तथा उनमें सांस्कृतिक व सामाजिक दृष्टिकोण भी विद्यमान है। संभवतः यही कारण है कि 'गेहूँ और गुलाब' का रचयिता तो कला के क्षेत्र को वादविवादों का अखाड़ा बनाना पसन्द नहीं करता पर कुछ विचारक इस कृति की प्रगतिशीलता को लक्ष्य कर वैनीपुरीजी को ही प्रगतिवादी मानने की भूल कर बैठते हैं। वस्तुतः प्रगतिवाद और प्रगतिशील दोनों ही शब्द पृथक्-पृथक् अर्थ रखते हैं क्योंकि प्रगतिवाद शब्द तो हमारे यहाँ अब मार्क्सवादी साहित्य या मार्क्सवाद ने प्रभावित साहित्य के लिए प्रचलित हो गया है पर प्रगतिशील शब्द तो एक व्यापक अर्थ रखता है। इस प्रकार 'गेहूँ और गुलाब' में संगृहीत चरखा, नयुनिया, नींव की ईंट, पुरुष और परमेश्वर, डोमखाना तथा पनिहारिन

आदि रचनाओं में स्पष्टतया जो प्रगतिशीलता परिलक्षित होती है उसके आधार पर हम वेनीपुरीजी को प्रगतिवादी लेखकों की पंक्ति में नहीं सम्मिलित कर सकते क्योंकि प्रगतिशीलता तो साहित्य का स्वामाविक गुण है और यदि विचार-पूर्वक देखा जाय तो साहित्य में सर्वदा ही प्रगतिशील भाव-धारा प्रवाहित होती रही है।

जैसा कि वेनीपुरीजी ने स्वयं 'गेहूँ और गुलाब' की भूमिका में अपने दृष्टिकोण की ओर संकेत किया है उनकी इस कृति में सकलित शब्दचित्रों में संस्कृति का उद्घाटन प्रतीकात्मक ढंग से किया गया है और इस प्रकार उन्होंने गेहूँ को भूख, रोटी को सांसारिक अभाव का प्रतीक तथा गुलाब को संस्कृति, कला व साहित्य में अंकित विलासिता का प्रतीक मानकर अपने उद्गार व्यक्त किये हैं। यद्यपि कहीं-कहीं ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक गेहूँ (भूख, रोटी, सांसारिक अभाव) की बात से गुलाब (संस्कृति, कला, साहित्य और जीवन से परे) की बात को अधिक महत्व देता है; जैसे—“रात का काला-घुप्प पर्श दूर हुआ, तब वह उच्छ्वासित हुआ सिर्फ इसलिए नहीं कि अब पेट पूजा की समिधा जुटाने में उसे सहायता मिलेगी, बल्कि वह आनंद विभोर हुआ ऊपा की लालिमा से, उगते सूरज की शर्नः शर्नः प्रस्फुटित होनेवाली सुनहली किरणों से, पृथ्वी पर चमचम करते लक्ष लक्ष ओस कणों से। आसमान में जब बादल उमड़े, तब उनमें अपनी कृषि का आरोप करके ही वह प्रसन्न नहीं हुआ; उनके सौन्दर्य-बोध ने उसके मन मोर को नाच उठाने के लिए लाचार किया—इन्द्रधनुष ने उसके हृदय को भी इन्द्र-धनुषी रगों में रग दिया।

मानव शरीर में पेट का स्थान नीचे है; हृदय का ऊपर और मस्तिष्क का सबसे ऊपर। पशुओं की तरह उसका पेट और मानस समानान्तर रेखा में नहीं है। जिस दिन वह सीधे तनकर खड़ा हुआ, मानस ने उसके पेट पर विजय की घोषणा की।

गेहूँ की आवश्यकता उसे है, किन्तु उसकी चेष्टा रही है गेहूँ पर विजय प्राप्त करने की! प्राचीनकाल के उपवास, व्रत, तपस्या, आदि उसी चेष्टा के भिन्न भिन्न रूप रहे हैं।”

उक्त अवतरण से ऐसा प्रतीत होता है कि मानो लेखक गेहूँ से पूर्व गुलाब की आवश्यकता मनुष्य के लिए मानता है पर इसे लेखक का प्रतिनिधि दृष्टिकोण न समझना चाहिए क्योंकि यहाँ वह जीवन में गेहूँ और गुलाब के समन्वय की आवश्यकता प्रतिपादित कर रहा है तथा इन उद्गारों को व्यक्त करने के पश्चात् वह यह भी कहता है “जब तक मानव के जीवन में गेहूँ और गुलाब का सतुलन

रहा, वह सुखी रहा, सानन्द रहा।" इसके उपरांत उसका यही कहना है कि 'अब गेहूँ प्रतीक बन गया वही तोड़नेवाले, थकानेवाले, उवानेवाले, नारकीय यंत्रणाये देनेवाले, श्रम का—उस श्रम का, जो पेट की क्षुधा भी अच्छी तरह शांत न कर सके।

और, गुलाब बन गया प्रतीक विलासिता का—भ्रष्टाचार का, गन्दगी और गलीच का ! वह विलासिता—जो शरीर को नष्ट करती है और मानम को भी !"

इस प्रकार यह कहना कि वेनीपुरीजी गेहूँ की अपेक्षा गुलाब को अंगीकार करने की बात कहते हैं, उचित नहीं है क्योंकि उन्होंने तो दोनों में संतुलन स्थापित करने की बात कही है और वह कलाकार को निर्देश देते हुए स्पष्टतया यही कहते हैं "अब मानव, मानव की उपासना करे, मानव की वंदना करे। भगवान की स्तुतियाँ बहुत हुई, हमारी कविता और गीत अब मानव की अलिखित यशोगाथा को छंदोवद्ध करें। मानव की ही खोज में मानव की साधना बढ़े—उच्छ्वासित, चंचल, क्रियाशील मानव-मस्तिष्क अपने लिए पुष्पित और फलित करे।" इस प्रकार लेखक मनुष्य के स्वावलम्बी बनने में ही उसकी मुक्ति मानता है और उसका यह भी कहना है कि कलाकार को मानव-निर्माता के रूप में अपने कौशल का परिचय देना चाहिए तथा वह मानवीय शक्ति के समक्ष छप्पन कोटि देव देवादि देव भगवान को भी नतमस्तक मानता है। इतना ही नहीं वेनीपुरी समाज के विचार ही भगवान के विचार मानते हैं और समाज की आत्मा ही भगवान की आत्मा मानते हुए न केवल यह कहते हैं कि जनता का दृष्टिकोण ही भगवान का दृष्टिकोण हुआ करता है अपितु मानव मात्र से यह भी कहते हैं कि "परमात्मा की ओर हमने बहुत देखा; अब अपने पुरुषार्थ की ओर देखे।" इस प्रकार 'गेहूँ और गुलाब' का रचयिता पलावनवादी नहीं है और न वह भूख, रोटी व सासारिक अभाव से साहित्य और कला को ही श्रेष्ठतम समझता है बल्कि उसने तो 'नीव की ईंट' नामक शब्दचित्र में यही कहा है—'सुन्दर सृष्टि। सुन्दर सृष्टि; हमेशा ही बलिदान खोजती है, बलिदान ईंट का हो या व्यक्ति का।

सुन्दर इमारत बने, इसलिए कुछ पक्की पक्की लाल ईंटों को चुपचाप नीव में जाना है।

सुन्दर समाज बने, इसलिए कुछ तपे-तपाये लोगों को मौन मूक गहादत का लाल सेहरा पहनाना है।

गहादत और मौन मूक ! जिम गहादत को शोहरत मिली, जिम बलिदान को प्रमिद्धि प्राप्त हुई, वह इमारत का कंगूरा है—मंदिर का कण्ठ है।"

साथही वह यह भी कहते हैं—

“सदियों के बाद नये समाज की सृष्टि की ओर हमने पहला कदम बढ़ाया है।

इस नये समाज के निर्माण के लिए भी हमें नीव की ईंट चाहिए।

अफसोस, कंगूरा बनने के लिए चारों ओर होड़ा होड़ी मची है, नीव की ईंट बनने की कामना लुप्त हो रही है।

सात लाख गाँवों का निर्माण। हजारों शहरों और कारखानों का नव निर्माण ? कोई शासक इसे संभव कर नहीं सकता ! जरूरत है, ऐसे नवजवानों की, जो इस काम में अपने को चुपचाप खपा दे।

जो एक नई प्रेरणा से अनप्राणित हो, एक नई चेतना से अभिभूत, जो शाबासियों से दूर हो, दलबंदियों से अलग !

जिसमें कंगूरा बनने की कामना न हो, कलश कहलाने की जिसमें वासना न हो। सभी कामनाओं से दूर—सभी वासनाओं से दूर।

उदय के लिए आतुर हमारा समाज चिल्ला रहा है—हमारी नीव की ईंटे किधर हैं ?

देश के नौजवानों को यह चुनौती है।”

इस प्रकार हम ‘गेहूँ और गुलाब’ में संगृहीत शब्दचित्रों को प्रगतिशील विचारधारा—तथाकथित प्रगतिवाद या मार्क्सवाद से नहीं—से ओतप्रोत ही मानते हैं और उनमें पाठकों को भौतिकता की अंधगुफा से उठाकर सांस्कृतिक घरातल की ओर ले जाने की दिशा में लेखक को पूर्ण सफलता भी प्राप्त हुई है तथा समसामयिक समस्याओं का ज्वलंत चित्रण कर कृति को सोद्देश्य भी बनाया गया है। सामाजिक समस्याओं का चित्रण करने के साथ-साथ ‘वेनीपुरी’ ने ‘गेहूँ और गुलाब’ में व्यष्टि जीवन की उपेक्षा नहीं की। चूंकि व्यक्ति भी समाज का महत्वपूर्ण अंग ही है अतः ग्राम-जीवन और कृषकों की समस्याओं का चित्रात्मक वर्णन करने के साथ-साथ नारी और वृद्ध जीवन की दशा का भी चित्रण किया गया है। इस प्रकार ‘मीरा नाची रे’ में लेखक संस्कृति में नारी का अनिवार्य सहयोग स्वीकार करते हुए उसे—नारी को—सृष्टि साधना का फूल मानता है और नारी जाति को रूढ़ियों के प्रति विद्रोह करने की प्रेरणा देते हुए यहाँ तक कहता है—

“अपने गाँवों में, नगरों में हमें संस्कृति का जो समावेश करना है; क्या वह बिना नारी के सहयोग के संभव है ?

अपने उजड़े गाँवो, नगरों को हमें सौन्दर्य और संगीत से ओत प्रोत कर देना है, नृत्य और वाद्य से मुखरित और गुजरित कर देना है ।

हमें ऊसर में फूल खिलाना है; ध्वंश पर कंचन मंदिर स्थापित करना है ।

अँधेरे घर मे अखंड ज्योति जलानी है ।

क्या यह सब बिना नारी के संभव है ?

किन्तु नारियों को तो अट्टालिकाओ ने घेर रखा है । अभिभावकों ने दबोच रखा है । फिर क्या हमारे ये स्वप्न ही रह जायँगे ?

हाँ, स्वप्न, स्वप्न रहेगे, यदि हमारी मीराओं ने मीरा का अनुकरण नहीं किया ।

वंश-मर्यादा, पतिवर्त धर्म-सवकी कीमत है, इनकी रक्षा होनी चाहिए । किन्तु समाज की पुकार, कला की पुकार, मीरा की पुकार उससे भी अधिक कीमत रखती है ।'

भाव-पक्ष की उत्कृष्टता के साथ-साथ 'गेहूँ और गुलाब' का कला-पक्ष भी सराहनीय है तथा यहाँ यह भी स्मरणीय है कि साहित्य की प्रत्येक विधा में शैली का अपना निजी महत्त्व होता है और शब्दचित्र या रेखाचित्र में तो उसे एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण तत्व माना जाता है । विचारको का कहना भी है कि "रेखाचित्र की कला बहुत कुछ फोटोग्राफी की कला की भाँति है । जिस प्रकार कैमरामैन अपने कैमरे द्वारा किसी वस्तु स्थान अथवा व्यक्ति का वास्तविक चित्र ले लेता है उसी प्रकार रेखाचित्रकार भी विश्व की किसी भी वस्तु का—चेतन तथा अचेतन का—चित्र अपने शब्दों द्वारा बना लेता है, जिसमें उसी प्रकार की वास्तविकता रहती है । प्रत्येक प्राणी का जीवन में अपना निजी दृष्टिकोण रहता है तथा उसकी विचार शक्ति, उसके देखने का ढंग, उसकी अनुभूति तथा उसकी अभिव्यक्ति सभी कुछ मौलिक होता है । इसी कारण एक ही वस्तु के रेखाचित्र विभिन्न दृष्टिकोण के कारण एक दूसरे से भिन्न रहते हैं ।

रेखाचित्रकार का भाषा पर पूर्ण अधिकार अपेक्षित है । उसे गागर में सागर भरना होता है । बिना इस अधिकार के वह यह कार्य सम्पन्न नहीं कर सकता । उसे ऐसी शब्द योजना करनी पड़ती है कि पाठक की आँखें उन शब्दों में ही वस्तु या व्यक्ति को देखने लगे । पाठक यह अनुभव करने लगता है कि वह उस वस्तु या व्यक्ति के अत्यंत समीप है । वस्तु या व्यक्ति के सान्निध्य की अनुभूति करवा देने की ही रेखाचित्रकार की अपनी विशेषता लेखक की भाषा-शक्ति पर निर्भर

है। इसी शक्ति के सहारे वह प्रकृति की जड़ अथवा चेतन किसी भी वस्तु को सजीव कर सकता है। निस्सदेह, रेखाचित्र के लिए लेखक की गंभीर अंतरदृष्टि की अपेक्षा है। उसके लिए यह आवश्यक है कि वह अपने पार्श्ववर्ती जगत् का इस अन्तरदृष्टि द्वारा निरीक्षण, परीक्षण, विश्लेषण, संश्लेषण, आलोचन-पर्यालोचन करे और इसी पर्यालोचन के आधार पर जीवन के व्यापक क्षेत्र में व्यावहारिक अनुभव का संचय करे। वह संचय उसकी भाषा शक्ति में ऐसी गंभीरता एवं घनता की सृष्टि कर देता है कि वह थोड़े शब्दों में बहुत कहने की क्षमता प्राप्त कर लेता है। वह रेखाओं से ही चित्र बना डालता है। वह रंगों के भरे बिना ही, विशाल आयोजन किये बिना ही, घटनाओं का जल फैलाये बिना ही वस्तु या व्यक्ति का स्वरूप उद्घाटित कर देता है। प्रत्येक साहित्यिक रचना में रचनाकार का अपनापन निहित रहता है। रेखाचित्र रसका अपवाद नहीं। इसी से रेखाचित्र के साथ शैली-तत्त्व का भी सम्बन्ध हो जाता है।" इस प्रकार रेखाचित्र या शब्दचित्र का मूल्यांकन करते समय उसकी शैलीगत विशेषताओं पर प्रकाश डालना अत्यंत आवश्यक है और चूंकि शैली का नामकरण भाषा, उसकी अर्थ शक्ति और सफलता के आधार पर ही किया जाता है अतः यहाँ 'गेहूँ और गुलाब' की शैली का परिचय देते समय हम पहले उसकी भाषागत विशेषताओं का ही उल्लेख करेंगे।

वस्तुतः 'गेहूँ और गुलाब' में भाषा का व्यावहारिक रूप ही दृष्टिगोचर होता है तथा वेनीपुरीजी ने अन्य दूसरी भाषाओं के शब्द भी निस्सकोच ग्रहण किए हैं अतः इस कृति में न केवल अन्य प्रांतीय भाषाओं के शब्दों का प्रयोग किया गया है अपितु अंग्रेजी, उर्दू व फारसी के शब्द भी यत्र तत्र विद्यमान हैं पर इनसे भाषा की निजता नष्ट नहीं हुई। इस प्रकार 'गेहूँ और गुलाब' में भाषा का अत्यंत चलता, व्यावहारिक, सार्थक, सहज व स्वच्छ रूप दीख पड़ता है तथा भाव, वातावरण, समय व संयोग के अनुरूप भाषा रूप-सघटन में सक्षम भी रही है। साथ ही कुशल शब्द-शिल्पी होने के कारण वेनीपुरीजी ने शब्द योजना पर भी पूर्ण ध्यान रखा है और अनुप्रास, यमक, उपमा व रूपक आदि अलंकार भी अपने स्वाभाविक रूप में विद्यमान हैं। यद्यपि कहीं-कहीं विराम चिन्हों के प्रयोग में त्रुटियाँ अवश्य हैं पर इससे भाषा-सौन्दर्य को कोई क्षति नहीं पहुँची और सच तो यह है कि इस कृति में सर्वत्र चित्रमयता ही दीख पड़ती है। उदाहरणार्थ—
"बादलो के बीच यह विजली की चमक है, या स्वर्ग में सहस्र परियों का नृत्य एक साथ ही हो रहा है क्योंकि अब तो पल पल उसकी गति इतनी चपल होती जाती है कि एक परी की कल्पना की नहीं जा सकती। पूरव के कोने को जो विहंसित, चमत्कृत कर रही है, वह एक परी ही नहीं सकती। विहंसित चमत्कृत

और मुखरित भी ! हाँ, सुन रहा हूँ, रह रहकर मंजीर का शिंजन और किसी चतुर वादक में मृदंग का गंभीर रव भी ! किन्तु स्वर्ग कहाँ है ? परियाँ झूठ हैं या सच—कौन कौन बतावे ?”

सामान्यत गद्य में प्रयुक्त होने वाली शैलियों का नामकरण इस प्रकार किया जाता है—व्यास, समास, आवेग, त्रिक्षेप, प्रलाप, व्यंग्य और विवेचन पर कुछ विचारक व्यास व समास शैली को ही मुख्यता प्रदान करते हैं तथा शेष को इनकी सहायक शैली मानते हैं। हम यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित समझते हैं कि व्यास शैली को ही कुछ विचारकों ने प्रसाद शैली कहा है और दोनों में अर्थ सम्बन्धी कोई भिन्नता भी नहीं है तथा उनके द्वारा प्रायः एक ही रूप का बोध होता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि व्यास का अर्थ है विस्तार और “व्यास शैली के अंतर्गत किसी बात की व्याख्या अथवा प्रतिपादन विस्तारपूर्वक किया जाता है। इसके अंतर्गत भाषा सरल, सुबोध तथा वाच्यार्थ प्रधान होती है जिसमें साधारण वाक्यों की प्रधानता, विचारों की स्पष्टता, कृत्रिमता का अभाव, माधुर्य गुण का प्रभाव तथा शैलीकार के व्यक्तित्व का निजीपन विशेष रूप से मिलता है।” इसी प्रकार समास का अर्थ संकोच अथवा संक्षिप्तता है और “समास शैली में कोई बात संक्षेप में नपे तुले शब्दों द्वारा कही जाती है। इसके अंतर्गत संस्कृत की तत्सम शब्दावली, वाक्य संयुक्त अथवा मिश्रित, भाषा सरल सुबोध और जटिल दोनों प्रकार की, अर्थ की गहनता तथा विस्तार, आदि विशेषताओं की गणना की जाती है। भाषा की जटिलता, आन्विक फंलाव अर्थ की अव्याप्ति तथा गति की गिथिलता आदि को समास शैली के अंतर्गत नहीं लेना चाहिए। वस्तुतः समास शैली को विचारकों, पंडितों, दार्शनिकों तथा गंभीर साहित्यकारों के बुद्धि-विलास का सफल साधन समझना चाहिए।”

यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो ‘गेहूँ और गुलाब’ में व्यास और समास दोनों ही शैलियों का सफलतापूर्वक प्रयोग किया गया है पर अधिकतर व्यास शैली के ही दर्शन होते हैं। यों भी सुबोधता और स्वाभाविकता की अवतारणा-हेतु व्यास शैली अधिक सहायक मिश्र होती है तथा ‘गेहूँ और गुलाब’ में प्रयुक्त व्यास शैली में सरलता के साथ-साथ विचारों की गंभीरता भी है। उदाहरणार्थ—“जब तक मानव-मस्तिष्क कल्पना के फेर में है, हर पदार्थ उसके सामने काल्पनिक रूप पकड़कर आया करता है। मानव-चक्षु से पर्दा हटने दीजिए; वह सब कुछ स्पष्ट देखने लगेगा। मानव-मन जब स्वाभाविकता को स्वभावतः ग्रहण करने में सक्षम हो जायगा, सभी काल्पनिक देव आप-मे आप काफूर हो जावेंगे।” इसी प्रकार ‘गेहूँ और गुलाब’ में समास शैली भी प्रयुक्त हुई है पर उसमें शुष्कता व नीरमता नहीं है अपितु भावात्मकता की अपूर्व रस वर्णा ही दीव्य पड़नी है; जैसे “सामने

जहाँ तक नजर जाती, समुद्र ही समुद्र । उसमे ज्वार आया है । बड़ी-बड़ी तरंगे उठतीं, एक दूसरे से टकराकर फन उड़ाती गर्जन करती, आगे बढ़ती, और बाँध पर सर पटक कर फिर लीट जाती । ऊपर जो चन्द्रपूर्ण आधी रात तय करके सिर पर खड़ा मुस्कुरा रहा है, उसकी मुस्कुराहट उन तरंगो पर अठखेलियाँ कर रही है । कभी-कभी मालूम होता, किसी अदृश्य छोर को पकड़कर शतसहस्र ज्योत्स्ना कुमारियाँ चन्द्रमंडल से एक-एक कर उतर रही हैं और आकुल-व्याकुल समुद्र की इन तरंग मालाओं के कंपित अघरो को चूम-चूम कर अट्टहास कर उठती है । इन चुम्बनो की मादकता से मतवाली बनी तरंगे आप अपने मे नहीं है, समुद्र को नीचे छोड़कर ऊपर जाना चाहती है; किन्तु उड़ नहीं पाती, फलतः बार-बार मूर्च्छित होकर, हा हा खाकर गिर गिर पड़ती और फिर ज्योही होश मे आती, वे ही निष्फल चेष्टाएँ ! स्वभावतः ही ज्योत्स्ना-कुमारियो को इसमें मजा मिल रहा है, वे इस तडपन का तमाशा देखने को बार-बार चुम्बनों की वर्षा-सी किये जा रही है ।”

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि भाषा-शैली की दृष्टि से 'गेहूँ और गुलाब' उत्कृष्ट गद्य-रचना है तथा जैसा कि डॉ. प्रभाकर माचवे का कहना है "थोड़े से चुने हुए शब्दो मे एक बड़ा सूचक चित्र उपस्थित करना वेनापुरीजी की विशेषता है ।”

कहानी और साहित्य की अन्य विधायें

वस्तुतः कहानी की परम्परा सर्वदा विद्यमान रही है^१ और उसका आरंभ मानव सृष्टि के साथ ही हुआ है^२ पर कहानी के कई अन्य नाम भी प्रचलित हैं तथा जिस प्रकार प्राचीन भारतीय साहित्य में वह कथा, दंत कथा, वार्ता, आख्यायिका, कादम्बरी, हितोपदेश व दृष्टान्त के रूप में प्रसिद्ध रही है उसी प्रकार अब आधुनिक काल में उसके कहानी (हिन्दी), लघु कथा (मराठी), शार्ट स्टोरी (अंग्रेजी), कौन्ते (फ्रेंच), नौवेल्ले (जर्मन), गल्प (बंगला), कथा (तमिल), टुंकी वार्ता (गुजराती), किस्सा (उर्दू) इत्यादि अनेक नाम प्रचलित हैं। यहाँ यह स्मरणीय है कि आधुनिक कहानी प्राचीन युग की कहानियों से सर्वथा पृथक् समझी जाती है^३ और डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा के शब्दों में “वर्तमान काल में आकर कहानी के जिस रूप से हम परिचित हो रहे हैं, अथवा जिस रूप का अत्यधिक विकास प्रसार हो रहा है उसमें न तो प्राचीन पद्धति का अनुसरण है, और न उसकी उपादेयता; और न उस सर्जना प्रणाली से हमारा कोई सम्बन्ध

१. देखिए—

“Tell-me-a story’ has been phrased on all tongues from the age when words were symbols scratched on stones, and books were bricks. Centuries ago at the gates of Bagdad, beggars and petty merchants sat and passed the time with wonder tales, of adventure and of magic.”—International Short Stories; Page 1

२. “कहानी का आरंभ मानव सृष्टि के साथ ही हुआ है और उसका अंत भी प्रलय के साथ ही होगा तथा आदि मानव मनु और श्रद्धा की कहानी ही मानव जाति की सर्वप्रथम कथा है।”

—कहानी कला की आधार शिलाएँ : दुर्गांगकर मिश्र; पृष्ठ १०

३. “कहानी कहने की प्रथा कोई नई चीज नहीं है पर ‘कहानी’ नामक नया साहित्यांग आधुनिक युग की देन है।”

—हिन्दी साहित्य : डॉ. हजारप्रसाद द्विवेदी; पृष्ठ ४२१

रह गया है।”^४ इतना ही नहीं आधुनिक कहानी को प्राचीन कहानियों की तुलना में अत्यधिक कलापूर्ण भी समझा जाता है^५ और समीक्षक यह भी मानते हैं कि “बीसवीं शताब्दी के हिन्दी साहित्य का सबसे नया और शक्तिशाली रूप . . . कहानियों के माध्यम से ही प्रकट हुआ।”^६ इस प्रकार व्यापकता और प्रसार की दृष्टि से कहानी का स्थान आधुनिक हिन्दी साहित्य के समस्त अंग-उपांगों में सर्वोपरि माना जाता है अतः हम यहाँ यह स्पष्ट करना चाहेंगे कि आधुनिक कहानी, साहित्य के अन्य अंग-उपांगों से कहाँ तक सम्बद्ध मानी जा सकती है और कहाँ तक पृथक् या विभिन्न कोटि की रचना कहला सकती है।

साहित्य की समस्त विधाओं में से उपन्यास का ही कहानी से सर्वाधिक सम्बन्ध माना जाता है और उपन्यास व कहानी के पारस्परिक सम्बन्ध पर विचार व्यक्त करते हुए डॉ. गुलावराय ने कहा भी है “कहानी अपने पुराने रूप में उपन्यास की अग्रजा है और नये रूप में उसकी अनुजा। वृत्त या कथा साहित्य की वशजा होने के कारण कहानी और उपन्यास दोनों में ही कई बातों की समानताएँ हैं।”^७ इसी प्रकार श्री. नन्ददुलारे वाजपेयी ने भी दोनों की समानता पर विचार करते हुए कहा है कि “उपन्यास और कहानी रचनात्मक कला सृष्टियाँ नहीं हैं, उनमें जीवन का स्वरूप दिखाया जाता है। उनमें घटनाओं, पात्रों और परिस्थितियों के वास्तविक चित्र उपस्थित किए जाते हैं। विशेषकर उपन्यास तो जीवन की ऐसी झलक दिखाने का उद्देश्य रखता है, जिसमें मूल जीवन घटना और उसकी कलात्मक अभिव्यंजना में कोई अंतर ही न दिखाई दे। जीवन के या वास्तविक संसार के, किसी अंश या खंड को काटकर जैसे उपन्यास में रख दिया गया हो—चलते फिगते पात्रों और सजीव घटनाओं का अंकन, जिसमें मूल और प्रतिकृति का अंतर ही न रह गया हो। कहानी में यह बात यद्यपि इतनी स्पष्ट नहीं होती—उसके छोटे

४. कहानी का रचना-विधान—डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा; पृष्ठ ४

५. ‘पुरानी कहानी उद्देश्य को प्रमुख मानकर विस्मयजनक कथा के सहारे अपनी उद्देश्य व्यंजना कर देती थी, उपदेश दे डालती थी; किन्तु नवीन कहानी शैली, वस्तु या साधनों को सजाने में अधिक व्यस्त रहती है, यद्यपि ऐसा करने में साध्य का ध्यान छूटता नहीं। सच तो यह है कि वर्तमान कहानी अधिक कलापूर्ण और विश्वसनीय रूप में अपना कार्य पूरा करती है।”

—आधुनिक साहित्य : श्री. नन्ददुलारे वाजपेयी; पृष्ठ १९०

६. हिन्दी साहित्य—डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी; पृष्ठ ४१२

७. काव्य के रूप—डॉ. गुलावराय, पृष्ठ २१५

आकार और उसकी तीव्र घटना प्रगति के कारण यद्यपि वह किसी वास्तविक जीवन खंड का प्रतिरूप नहीं जान पड़ती-फिर भी कहानी-लेखक का यह प्रयास तो रहता ही है कि वह कहानी में भी यथार्थ जीवन चित्र का आभास अधिक से अधिक ला दे। अंग्रेजी का शब्द 'फिक्शन' जो उपन्यास और कथा साहित्य के लिए काम में लाया जाता है कदाचित् इसी अर्थ को व्यक्त करता है कि उपन्यास तथा कहानी में कल्पना द्वारा रची गई कथा को वास्तविक जीवन घटना से पृथक् करना आसान नहीं है। कला में वास्तविकता का भ्रम हो जाने की पूरी संभावना है।" श्री. विष्णुनाथप्रसाद मिश्र की दृष्टि में "कहानी और उपन्यास में तत्त्वों की दृष्टि से कोई भेद नहीं है। भेद है घटनाओं की व्यष्टि और समष्टि की योजना की दृष्टि से। कहानी की विस्तार सीमा छोटी ही होती है, चाहे उसका कितना ही फैलाव क्यों न किया जाय। कहानी जीवन का एक चित्र रखती है-निरपेक्ष, स्वच्छंद। उपन्यास जीवन के एकाधिक चित्रों का योग संघटित करता है, सापेक्ष, सम्बद्ध।"

यहाँ यह स्मरण रहना चाहिए कि उपन्यास और कहानी में समानताएँ होते हुए भी दोनों की अपनी निजी विशेषताएँ भी हैं जिनसे कि दोनों ही विधाएँ पारस्परिक एक दूसरे से पृथक् ही प्रतीत होती हैं और इस प्रकार न तो हम कहानी को छोटा उपन्यास ही कह सकते हैं और न उपन्यास को कहानी तथा श्री गुलाबराय के शब्दों में "यह कहना ऐसा ही अमंगल होगा, जैसे चौपाये होने की समानता के आधार पर मेंढक को छोटा बिल और बिल को बड़ा मेंढक कहना। दोनों के शारीरिक संस्कार और सगठन में अंतर है। बिल चारों पैरों पर समान बल देकर चलता है तो मेंढक उछल-उछल कर रास्ता तय करता है।"

इस प्रकार कहानी और उपन्यास के रूप, विषय, उद्देश्य तथा विधान में समानताएँ होते हुए भी दोनों में कई मूल विभिन्नताएँ हैं और कहानी को उपन्यास का Coming form कहना उचित नहीं है तथा श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त का तो यही स्पष्ट मत है कि 'उपन्यास और गल्प मित्र कला है। यह आवश्यक नहीं कि सफल उपन्यासकार अच्छा गल्प-लेखक भी हो। उपन्यास में जीवन का दिग्दर्शन होता है, गल्प में केवल झाँकी मात्र होती है। मानव चित्र के किन्हीं एक पहलू पर प्रकाश डालने को, किसी घटना या वातावरण को मृष्टि के लिए कहानी

८. नया साहित्य : नये प्रश्न-श्री नंददुलारे बाजगेयी, पृष्ठ १९०
 ९. हिन्दी का सामयिक साहित्य-श्री. विष्णुनाथ प्रसाद मिश्र, पृष्ठ १४६
 १०. काव्य के रूप-डॉ. गुलाबराय, पृष्ठ २१६

लिखी जाती है।^{११} इसी प्रकार श्री जगन्नाथ प्रसाद मिश्र ने भी लिखा है “उप-
न्यास एवं गल्प दो भिन्न वस्तुएँ हैं। एक का स्थान दूसरा ग्रहण नहीं कर सकता,
क्योंकि एक दूसरे के अभाव की पूर्ति नहीं कर सकता। उपन्यास एवं गल्प में
सादृश्य है अवश्य किन्तु साथ ही दोनों में विभिन्नताएँ भी हैं। उपन्यास में किसी
चरित्र की सम्पूर्णता होना आवश्यक है, गल्प में चरित्र के किसी अंश विशेष का
चित्रण होने से ही काम चल जाता है। उपन्यास में नाना चरित्रों के समावेश
द्वारा समाज का एक सर्वांगपूर्ण चित्र अंकित किया जाता है, गल्प में दो एक चरित्रों
के दो एक स्वरूपों को चित्रित कर देना ही यथेष्ट है। किन्तु, इस चरित्र-चित्रण
की प्रणाली क्या होगी, इसको लेकर ही समस्या उपस्थित होती है। गल्प में
विषय-वस्तु होती है, रचना-कौशल होता है और उससे भी बढ़कर एक वस्तु होती
है वास्तविकता को प्रस्फुटित करने का कौशल। उपन्यास में जटिल मानव जीवन
की मनोवृत्तियाँ तथा उसके बाह्य एवं आंतरिक द्वन्द्वों का जो सूक्ष्म एवं विभिन्न-
मुखी चित्र हमें देखने को मिलता है, वह छोटी कहानी में संभव नहीं हो सकता;
क्योंकि इसके लिए चाहिए सुपरिसर स्थान, जिसका छोटी कहानी में अभाव होता
है। चरित्र का कम विकास, उसकी जटिलताओं का विश्लेषण एवं सहज समाधान
भी हम छोटी कहानी में पाते हैं.।”^{१२}

उपन्यास और कहानी में केवल लघुता-दीर्घता या आकार और मात्रा की
ही विभिन्नता नहीं है बल्कि प्रकार का भी अंतर है।^{१३} डॉ. प्रभाकर माचवे के
शब्दों में “कहानी जीवन के खड या अंश मात्र को प्रस्तुत करती है; उपन्यास
जीवन की समग्रता को। कहानी उछलता-कूदता हुआ वन्य निर्झर है; उपन्यास
गभीर कुलहीन समुद्र। कहानी एक ही दिन में मुरझा जाने वाली लिली की
कली है; उपन्यास विशाल, युग युगों तक स्तब्ध मौन, तना खड़ा देवदारु।
कहानी-लेखक जैसे द्रुत रेखाचित्र या स्नैप मात्र लेता है; उपन्यास बृहद् भित्तचित्र
(फ्रेस्को) के समान है। कहानीकार भीड़ को अपनी छोटी सी खिड़की में से या
सराय के एक कोने से देख लेना पर्याप्त समझता है; उपन्यास-लेखक एक ऊँची
मीनार पर बैठकर जैसे आस-पास का विस्तृत भू-प्रदेश देखता है।”^{१४} इसी प्रकार

११. नया हिन्दी साहित्य : एक दृष्टि-श्री. प्रकाशचन्द्र गुप्त; पृष्ठ १०८

१२. साहित्य की वर्तमान धारा-श्री. जगन्नाथप्रसाद मिश्र

१३. “The story differs from the novel in length, so it
must of necessity differ from it in motive, plan and
structure.”
—W. H. Hudson

१४. संतुलन—डॉ. प्रभाकर माचवे; पृष्ठ १८६

डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी का भी यही मत है कि "उपन्यास एक शाखा-प्रशाखा वाला विशाल वृक्ष है, जब कि छोटी कहानी एक सुकुमार लता"^{१५} और बेरीपेन ने भी उचित ही कहा है कि "उपन्यास पढ़ना भरपेट भोजन से पूर्ण संतोष पाना है; कहानी का केवल वुभुक्षा लहकाना या उकसाना मात्र।" पाश्चात्य विचारकों ने तो कहानी को जीवन के केवल एक भाग (aspect) की झाँकी (snapshot) मात्र मानकर उचित ही किया है क्योंकि उपन्यास यदि जीवन का पूर्ण चित्र है तो कहानी उसके एक अंग की झलक मात्र है लेकिन यह झाँकी स्वतः अपने आपमें सर्वथा पूर्ण होती है। कहानी जहाँ कि समस्त जीवन के किसी एक विशिष्ट अंग या बिन्दु की ही झलक प्रस्तुत करती है वहाँ उपन्यास में न केवल पृष्ठों की अधिकता रहती है; घटनाओं परिस्थितियों तथा देश, काल और वातावरण का अत्यंत विशद विवेचन भी होता है। इतना ही नहीं उपन्यास में तो कई आकर्षण केन्द्र होते हैं और उसमें पाठको को आकर्षित करनेवाली अनेकानेक परिस्थितियों की संयोजना भी की जाती है परन्तु कहानी में केवल एक ही आकर्षण-केन्द्र होता है, क्योंकि कहानी का पात्र विशेष सीमित क्षणों के लिए ही हमारे सामने आता है, तथा पाठकों को अपनी ओर आकृष्टकर मंत्रमुग्ध सा कर लेता है। यह भी सत्य है कि कहानी के पात्र का पाठक के हृदय पर विशेष प्रभाव पड़ता है लेकिन कुछ विचारकों का मत है कि औपन्यासिक पात्रों का पाठक की मानस-स्थली पर अधिक हृदयग्राही प्रभाव पड़ता है।^{१६}

इसमें कोई संदेह नहीं कि उपन्यास की सी अनेकरूपता कहानी में नहीं होती तथा उसमें न तो प्रासंगिक कथाएँ ही रहती हैं और न वातावरण एवं देशकाल की परिस्थितियों का विस्तार ही रहता है। उपन्यास में तो जीवन के विभिन्न चित्र दृष्टिगोचर होते हैं तथा विस्तार के साथ उनका निरूपण भी किया जाता है लेकिन कहानी का क्षेत्र छोटा होता है और उसमें न तो पात्रों का विशद

१५. साहित्य का साथी—डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी; पृष्ठ ८६

१६. "It is true of men and women in fiction as it is of men and women in actual life. But in the short story we meet people for few minutes and see them in few relationships and circumstances only; and while it is indeed true that concentration of attention upon a particular aspect of character may result in a very powerful impression, still, as a rule, such impression is not exactly comparable with that left by an ampler, more detailed and not more varied representation." —W. H. Hudson.

चरित्र-चित्रण ही संभव है और न जीवन की वैसे विस्तृत व्याख्या ही हो सकती है। श्री. पहाड़ी ने भी उपन्यास और कहानी में अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा है "उपन्यास में जीवन की समस्याओं की व्याख्या मिलती है और उन समस्याओं का समाधान मिलता है। कहानी में यह बात नहीं पाई जाती। कहानी एक प्रश्न को उठाती है, किन्तु उसका उत्तर पूर्ण रूप से नहीं देती। व्याख्या उपन्यास का प्राण है। सकेत और गूँज (Suggestion and Echo) कहानी की जीव-स्वासे है। उपन्यास को हम नक्षत्रखचित आकाश कहे तो कहानी को सप्तरथी इन्द्रधनुष मान ले। अकस्मात् रहस्यपूर्ण क्षितिज के कोने से रगो की रागिनी उठी और देखते देखते नयनाभिराम होकर अछोर फँल गई और देखते देखते न जाने कहाँ विलीन हो गई।"

उपन्यास की सी जटिलता भी कहानी में नहीं होती और उसकी अपेक्षा कहानी में पाठको को अंतिम सवेदना तक शीघ्रातिशीघ्र ले जाने की क्षमता विशेष रूप से पाई जाती है। साथही कथानक, चरित्र चित्रण तथा शैली आदि तत्त्वों में से किसी एक को ही कहानीकार प्रमुखता दे सकता है, सबको एक साथ नहीं लेकिन उपन्यास में तो सभी का समावेश हो सकता है। संक्षिप्तता के फलस्वरूप कहानी की शैली अधिक व्यजना-प्रधान होती है अतः उसमें काव्यत्व की मात्रा भी अधिक होती है। उपन्यास तथा कहानी में एक और भेद प्रभाव की अन्विति (Unity of Impression) जिसे कि एडगर एल्लेन पो ने पूर्णता का प्रभाव (Effect of Totality) कहा है, मानते हुए Evelyn May Albright की *The Short Story. Its Principles and Structure* में कहा गया है—
 "Brander Matthews in his 'Philosophy of the short story' lays great stress on this unity of Impression what Poe calls the 'Effect of totality'—as the mark of distinction between the short story and the novel. And Canby carrying the distinction further, says it is the deliberate and conscious use of impresionistic methods, together with the increasing emphasis of situation that distinguishes the short story of today from the tale or simple narrative and makes it seem a new work of art." अर्थात् ब्रेडर मैथ्यू ने अपनी पुस्तक 'छोटी कहानी का दर्शन' में प्रभावान्वित को विशेष महत्व दिया है जिसे 'पो' पूर्णता का प्रभाव मानते हैं—छोटी कहानी और उपन्यास में यही सबसे बड़ा अंतर है। केनब्राइ ने इस अंतर को और आगे स्पष्ट करते हुए कहा है कि यह प्रभावोत्पादक साधनों का एक स्वेच्छित और सतर्क प्रयोग है तथा इसमें परिस्थिति पर भी विशेष बल दिया जाता है जिससे कि आधुनिक कहानी कथा या आख्यायिका से विभिन्न जान पड़ती है और वह एक सुन्दर नूतन कलाकृति के

रूप में दृष्टिगोचर होती है। इस प्रकार जैसा कि श्री. रामनारायण 'यादवेन्दु' ने लिखा है "संक्षेप में, कहानी की सामग्री एक स्थिति है। आधुनिक कहानी इस विषय में उपन्यास और सरल वर्णन या कथा एवं उपाख्यान, जिससे इनका प्रादुर्भाव हुआ है, से सर्वथा भिन्न है। उपन्यास का सम्बंध जीवन चरित्रों से है और सरल वर्णन एवं उपाख्यान का घटनाओं के रोचक तारतम्य से। परन्तु कहानी जिसे अंग्रेजी में शार्ट स्टोरी कहते हैं, जीवन के इतिवृत्तों को जिस ढंग से प्रस्तुत करती है वह उपाख्यान और उपन्यास के ढंग से सर्वथा भिन्न है। कहानी में पात्रों के जीवन को हम तीन रूपों में पाते हैं। एक पूर्व चिन्तन द्वारा, दूसरे भावी निर्देश द्वारा और तीसरे प्रमुख संकट के प्रस्तुत द्वारा। कहानी में घटनाओं के तारतम्य का प्रयोग एक निश्चित उद्देश्य द्वारा होता है जिससे एक स्थिति के प्रभाव की अभिव्यक्ति हो।"^{१७}

अन्य समीक्षकों की भाँति डॉ. मगीरय मिश्र ने भी उपन्यास और कहानी में तत्त्वों की दृष्टि से सादृश्यता स्वीकार करते हुए भी दोनों का अंतर अत्यंत कुशलता के साथ अपने 'काव्यशास्त्र' नामक सैद्धांतिक समीक्षा सम्बंधी ग्रंथ में स्पष्ट किया है।^{१८} देखिए—

कहानी	उपन्यास
(१) कहानी जीवन की एक झलक मात्र प्रस्तुत करती है।	(१) उपन्यास सम्पूर्ण जीवन का विशद और व्यापक चित्र उपस्थित करना है।
(२) कहानीकार के लिए संधिप्तता और संकेतात्मकता आवश्यक है।	(२) उपन्यासकार के लिए विवरणपूर्ण विशद व व्याख्यापूर्ण शैली आवश्यक है।
(३) कहानीकार एक भाव या प्रभाव-विशेष का चित्रण करता है।	(३) उपन्यासकार पूरी परिस्थिति और गतिशील जीवन की विवृत्ति करता है।
(४) कहानी में प्रासंगिक कथाओं का अवसर नहीं होता।	(४) उपन्यास में प्रासंगिक कथाओं का सगठन बाधकारिक कथा की एकरसता को दूर करने तथा वर्णन में विविधता लाने के लिए आवश्यक होता है।

१७. कहानी कला—श्री. रामनारायण 'यादवेन्दु'

१८. काव्यशास्त्र—डॉ. मगीरय मिश्र; पृष्ठ ८२-८३

- (५) कहानी में थोड़े समय में ही महत्वपूर्ण बात कहनी होती है। अतः कला की सूक्ष्मता इसमें आवश्यक होती है। कहानी कलात्मक अधिक होती है। वह एक भाव-विशेष का ही चित्रण करने का प्रयत्न करती है।
- (६) कहानी द्वारा हल्का मनोरंजन ही प्रायः सम्पादित हो पाता है।
- (५) उपन्यास में सूक्ष्म कला की उतनी आवश्यकता नहीं जितनी व्यापक उदात्त दृष्टिकोण तथा भाव, रस और परिस्थिति के समग्र रूप में चित्रण की। रस के विविध रूपों का समावेश उपन्यास में हो सकता है।
- (६) उपन्यास परिस्थिति और पात्र के पूर्ण चित्रण द्वारा हृदय-मंथन और मन-संस्कार भी करता है।

इस प्रकार अपनी संक्षिप्तता, एकध्रेयता, प्रभावोत्पादकता, अनुभूति की तन्त्रा आदि के कारण कहानी उपन्यास से सर्वथा स्वतंत्र सत्ता रखती है।

यहाँ यह भी स्मरणीय है कि रेखाचित्र और कहानी में कभी-कभी अंतर स्थापित करना बहुत कठिन हो जाता है तथा कुछ कहानियाँ तो कहानियाँ न होकर रेखाचित्र ही होती हैं। इसमें कोई संदेह नहीं कि रेखाचित्र साहित्य का सर्वथा स्वतंत्र अंग है और श्री. शिवदानसिंह चौहान के शब्दों में 'कला के अंदर रेखाचित्र की एक स्वतंत्र सत्ता है, उसे पढ़ने के बाद पाठक को समाज या व्यक्ति की जीवनधारा के अगले मोड़ या प्रवाहों को जानने की आवश्यकता नहीं रह जाती। वह उस पूरी तस्वीर को पढ़कर संतुष्ट हो जाता है और चूँकि रेखाचित्र एक चित्र है इस कारण उसका वर्ण्यविषय कल्पना प्रधान भी हो सकता है और वास्तविक भी।'^{१९} यहाँ यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि कुछ समीक्षक^{२०} और लेखक^{२१} रेखाचित्र को शब्दचित्र मानते हैं तथा रेखाचित्र में तो एक ही वस्तु या पात्र का स्थायी रूप से चित्राकन किया जाता है और उसमें वर्णन की ही प्रधानता होती है परन्तु कहानी में वर्णन के साथ-साथ प्रबंधात्मक कथन भी रहता

१९. प्रगतिवाद—श्री. शिवदानसिंह चौहान; पृष्ठ ११०

२०. "अपने सम्पर्क में आए किसी विलक्षण व्यक्तित्व अथवा संवेदना को जगानेवाली सामान्य विशेषताओं से युक्त किसी प्रतिनिधि चरित्र के मर्मस्पर्शी स्वरूप को देखी-सुनी या संकलित घटनाओं की पृष्ठभूमि में, इस प्रकार उभार कर रखना कि उसका हमारे हृदय में एक निश्चित प्रभाव अंकित हो जाय रेखाचित्र या शब्दचित्र कहलाता है।"

—काव्यशास्त्र : डॉ. भगीरथ मिश्र; पृष्ठ ९७

२१. श्री. रामवृक्ष बेनीपुरी ने अपनी 'गेहूँ और गुलाब' नामक कृति को शब्दचित्र ही कहा है।

है और गत्यात्मकता भी दृष्टिगोचर होती है। डॉ. नगेन्द्र ने अत्यंत सुन्दर ढंग से कहानी और रेखाचित्र का तुलनात्मक विश्लेषण करते हुए कहा है—“कहानी और रेखाचित्र में कोई आत्यंतिक अंतर करना कठिन है, फिर भी दोनों में अन्तर अवश्य है क्योंकि ये दोनों शब्द आज भी बराबर प्रचलित हैं और इनका प्रयोग करनेवाले इनके द्वारा एक ही अर्थ की व्यंजना नहीं करते। कहानी के विषय में तो किसी को विशेष भ्रांति होने की गुंजाइश नहीं है, रेखाचित्र के विषय में ही कठिनाई है। स्पष्टतया ही रेखाचित्र चित्रकला का शब्द है जैसा कि नाम से ही व्यक्त है। इसमें चित्रांकन का मूल आधार रेखाएँ होती हैं। ज्यामिती में रेखा की विशेषता यह है कि इसमें लम्बाई होती है, मोटाई-चौड़ाई आदि नहीं होती। अतएव अपने मूल रूप में रेखाचित्र में मोटाई-चौड़ाई अर्थात् मूर्त रूप और रंग आदि नहीं होते। उसमें आकार तो होता है, पर भराव नहीं होता इसलिये उसे खाका भी कहते हैं। जब चित्रकला का यह शब्द साहित्य में आया तो इसकी परिभाषा भी स्वभावतः इसके साथ आई अर्थात् रेखाचित्र एक ऐसी रचना के लिए प्रयुक्त होने लगा जिसमें रेखाएँ हों पर मूर्त रूप अर्थात् चढ़ाव-उतार दूसरे शब्दों में कथानक का उतार-चढ़ाव आदि न हो, तथ्यों का उद्घाटन मात्र ही। पूर्व आयोजन अथवा आयोजित विकास न हो। रेखाचित्र में तथ्य खुलते जाते हैं, संयोजित नहीं होते हैं। कहानी के लिए घटना का होना जरूरी नहीं है, पर रेखाचित्र के लिए उमका न होना जरूरी है, घटना का भराव वह वहन नहीं कर सकता। इसी प्रकार कहानी के लिए विश्लेषण किसी भी प्रकार अवाञ्छनीय नहीं है परन्तु रेखाचित्र का वह प्रायः अनिवार्य साधन है।”^{२२} साथही रेखाचित्र में न तो कथानक ही होता है और न चरम सीमा वाली स्थिति ही आ पाती है तथा कहानियों में तो शृंखलाबद्ध घटनाएँ भी रहती हैं अन्यथा असम्बद्ध घटनाओं के होने से उसका समस्त सौन्दर्य ही विनिष्ट हो सकता है। इस प्रकार डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल के कथनानुसार “आधुनिक कहानी कला में रेखाचित्र शैली को कहीं-कहीं प्रमुखता मिल रही है, लेकिन तुलनात्मक दृष्टि से अभी तक रेखाचित्र कहानी के समग्र सहायक तत्वों में आता है।”^{२३}

यद्यपि विचारको का मत है कि “एक कहानी लेखक के समान रिपोर्ताज लेखक को भी अपने सीमित कलेवर में उस समस्या का समाधान प्रस्तुत करना पड़ता है कि जिसको लक्ष्य में रखकर वह रिपोर्ताज लिखता है। एक रेखा-

२२. विचार और विश्लेषण—डॉ. नगेन्द्र; पृष्ठ ८०-८१

२३. हिन्दी कहानियों की शिल्पविधि का विकास—डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल; पृष्ठ ३५६

चित्रकार अपनी कूची के जरा से सकेत से ही समग्र चित्र की भावनाओं को व्यक्त करने की सामर्थ्य रखता है उसी प्रकार रिपोर्ताज लेखक को भी सक्षिप्त शब्दावली में घटना का ठीक-ठीक और मार्मिक चित्रण प्रस्तुत करना होता है।^{२४} परन्तु कहानी की सी सादृश्यता रखते हुए भी रिपोर्ताज कहानी नहीं है, हाँ, वह कहानी का एक विशिष्ट श्रेणी का प्रचारात्मक प्रयोग अवश्य कहला सकता है। रिपोर्ताज में घटनाओं के चित्रण के साथ-साथ कहानी की सी रोचकता भी अपेक्षित है और कहानीकार की भाँति रिपोर्ताज लेखक को भी कम समय तथा कम स्थान में ही अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति करनी पड़ती है परन्तु कहानी किसी निश्चित उद्देश्य को लक्ष्य कर ही लिखी जाती है जब कि रिपोर्ताज में विभिन्न घटनाओं का समावेश होता है और रिपोर्ताज लेखक नियमों के कई बंधनों से स्वतंत्र रहता है। इतना ही नहीं कहानी गद्यकाव्य या गद्यगीत से भी सर्वथा भिन्न है क्योंकि गद्य-काव्य या गद्यगीत में किसी भाव के घरातल से कलाकार की भावना मधुर उड़ान लेती है तथा उसमें घटनाओं का अभाव सा रहता है और यदि प्रसंगानुसार घटनाएँ अंकित भी की जाएँ तो भी उन्हें महत्त्व न प्रदान कर उनसे जाग्रत हृदयोद्गारों को प्रमुखता दी जाती है परन्तु कहानी में उद्गारों के साथ साथ घटनाओं को भी समान महत्त्व दिया जाता है और वह अपनी कथावस्तु की पूर्ति में इस प्रकार के अनेक भाव चित्रों को सजोये रहती है।

विचारको ने निबन्ध और कहानी की तुलना करते हुए दोनों में पर्याप्त साम्यता मानी है और कहा जाता है कि दोनों के आकार, रूपरेखा तथा उद्देश्य में साम्य है। जिस प्रकार कहानी का सृजन एक विशिष्ट उद्देश्य के प्रतिपादन हेतु ही होता है और उसके प्रतिपादन के अनन्तर ही वह समाप्त हो जाती है उसी प्रकार निबन्ध भी एक विशिष्ट उद्देश्य की पूर्ति हेतु ही लिखा जाता है तथा उसके पूर्ण होने पर वह भी समाप्त हो जाता है। निबन्ध की भाँति कहानी भी व्यक्तित्व प्रधान ही है परन्तु दोनों के शिल्पविधान में पूर्ण विभिन्नता है और दोनों में किसी भी प्रकार के व्यक्तिगत विचार का प्रतिपादन तथा उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति सर्वथा विभिन्न रूप में होती है। जब कि निबन्ध में केवल विषय-समस्या से सम्बन्धित बौद्धिक विश्लेषण, शुष्क ज्ञान, तर्क एवं व्याख्या के ही दर्शन होते हैं वहाँ कहानीकार किसी भाव या समस्या के चित्रण या विश्लेषण हेतु उसके अनुरूप कथावस्तु का अंकन कर आकर्षक इतिवृत्त में उसे बद्ध कर पात्रों और घटनाओं के माध्यम से कौतूहल पूर्ण सजीवता और गति उत्पन्न करता है तथा इस प्रकार

२४. साहित्य विवेचन-श्री. क्षेमचन्द्र 'मुमन' और श्री योगेन्द्रकुमार मल्लिक
पृष्ठ ३०६

संपूर्ण कहानी के कार्य-व्यापार में आकर्षण उत्पन्न होता है और वह अपने सामूहिक प्रभाव के सहित लक्ष्य के चरमोत्कर्ष पर पहुँच जाती है। डॉ. कन्हैयालाल सहल के कथनानुसार “जिस निबन्ध में वर्ण्य विषय तो हो किन्तु व्यक्ति नदारद हो वह सच्चे अर्थ में निबन्ध नहीं। सच्चा निबन्ध लेखक कार्य विषय का उतना प्रस्फुटन नहीं करता जितना वह अपने व्यक्तित्व को प्रज्जुटित करता है।”^{२५} कहानी में तो ठीक इसके विपरीत स्थिति रहती है क्योंकि उसमें व्यक्ति तो गौण रहता है तथा वर्ण्य विषय को प्रधानता दी जाती है। साथ ही निबन्ध के पाठक प्रायः परिष्कृत बुद्धिवाले व्यक्ति ही होते हैं जब कि कहानी सामाजिकों की सामाजिक वुभुक्षा का सामाजिक सामग्रियों को जुटाकर शमन करती है अतः वह निबन्ध की अपेक्षा न केवल अधिक प्रभावोत्पादक है अपितु लोकप्रिय भी है।

जैसाकि एक समीक्षक का कहना है “कहानी में घटनाओं की योजना और उनका आकर्षण नाटक के ढग का होता है”^{२६} तथा इसमें कोई सदेह नहीं कि दृश्य काव्य-नाटक-और श्रव्य काव्य-कहानी-में एक ही समान तत्त्वों की अभिव्यंजना की जाती है। इतना ही नहीं विचारकों का तो यहाँ तक कहना है कि “विना नाटकीय ढग का अनुसरण किए कहानी सफल नहीं हो सकती। नाटकीय गुणों के समावेश से इनके प्रभाव में प्रवृत्तता आती है। हृदय पर गहरी छाप लगानेवाली रीतियों का प्रयोग, पात्रों के जीवन में संकट उपस्थित करना, स्थिति को प्रोत्साहन देना, कथोपकथन की कलापूर्ण नाटकीय रचना, केवल एक ही समस्या पर मनोयोग दृश्य का मर्मस्पर्शी चित्रण आदि चमत्कारपूर्ण कहानियों के ही लक्षण हैं और यह विकसित रूप नाटककला की सहायता का ही परिचायक है। अतः इसे सिद्ध करने की आवश्यकता नहीं है कि कहानी का यह सुन्दर, सरल, रोचक एवम् कलामय रूप बहुत कुछ अशो में नाटकों के द्वारा ही बन सका है। सच तो यह है कि यदि नाटक के ये सुन्दर उपकरण कहानियों से निकाल दिये जायें, तो कहानी मनोरंजन का साधन न बनकर विरक्ति का साधन हो जाय।”^{२७} इसी प्रकार श्री. जगन्नाथप्रसाद मिश्र ने भी लिखा है “आकार के सम्बन्ध में उपन्यास की अपेक्षा नाटक के साथ छोटी कहानी का अधिक सादृश्य है। नाटककार को भी इस बात पर दृष्टि रखनी होती है कि नाटक बहुत बड़ा न हो जाय और एक वार में ही वह समाप्त हो जाय। इस प्रकार के संकीर्ण क्षेत्र में ही नाटककार को अपना उद्देश्य सिद्ध करना पड़ता है। रगशाला में

२५. समीक्षण-डॉ. कन्हैयालाल सहल, पृष्ठ १११

२६. आधुनिक साहित्य-श्री. नंददुलारे वाजपेयी; पृष्ठ १८६-६०

२७ साहित्य-श्री. शिवनारायण शर्मा, पृष्ठ ५४

अभिनय करने योग्य नाटक दो हजार पंक्तियों से अधिक का नहीं होना चाहिए । इस प्रकार हम देखते हैं कि गल्प-लेखक एवं नाटककार को संकीर्ण क्षेत्र के अन्दर ही अपने रचना-कौशल की विशिष्टता एवं मनोरम रूप में अपना उद्देश्य पूरा करना पड़ता है ।^{२८}

यहाँ यह भी स्मरण रखना चाहिए कि बिना अभिनय के नाटक पूर्णतया रस-सृष्टि में असमर्थ ही रहता है जब कि कहानी के पढ़ने और मनोरंजन हेतु न तो किसी अन्य निश्चित स्थान पर ही जाना पड़ता है और न समय का ही कोई प्रतिबंध रहता है । साथ ही अभिनय के समय रंगमंच को सजाने के लिए एकत्रित किए जानेवाले विपुल उपकरणों की भी कहानी के लिए आवश्यकता नहीं पड़ती । इस प्रकार नाटक की अपेक्षा कहानी सर्वजन सुलभ है लेकिन कहानी की सफलता और उसके प्रभाव में प्रबलता, रोचकता तथा चमत्कार लाने के लिए कहानी में वर्णित घटना-वैचित्र्य की नाटकीय व्यंजना अत्यंत आवश्यक है । नाटकीय अभि-व्यंजना से अभिप्राय नाटकीय गुणों के समावेश तथा नाटकीय ढंग के अनुसरण से है क्योंकि उनके अभाव में कहानी में साहित्यिकता का अभाव हो सकता है और वह मनोरंजन-शून्य भी हो सकती है । कहानी में पात्रों का आकस्मिक प्रवेश अकस्मात् अत आदि में भी हमें नाटकीय छटा ही दृष्टिगोचर होती है और हम देखते हैं कि बहुत सी कहानियों का कथोपकथनात्मक प्रारंभ भी नाटकीय तथा कौतूहलपूर्ण प्रतीत होता है । प्रसादजी की 'आकाशदीप' का प्रारंभ देखिए—

“बन्दी,

क्या है ! सोने दो ।

मुक्त होना चाहते हो ?

अभी नहीं ! निद्रा खुलने पर, चुप रहो ।

फिर अवसर न मिलेगा ।

बड़ी शीत है, कहीं से एक कम्बल डालकर कोई शीत मुक्त करता ।

आँधी की संभावना है । यही अवसर है । आज मेरे वंघन शिथिल है ।

तो क्या तुम भी बन्दी हो ।

हाँ, धीरे बोलो, इस नाव पर केवल दस नाविक और प्रहरी है ?

शस्त्र मिलेगा ?

मिल जायगा । पीत से सम्बद्ध रज्जु काट सकोगे ?

हाँ ।^{२९}

२८. साहित्य की वर्तमान धारा—श्री. जगन्नाथप्रसाद मिश्र; पृष्ठ ७०

२९. आकाश दीप (कहानी)—श्री. जयशंकर 'प्रसाद'

वस्तुतः इस प्रकार की संवाद शैली को विशुद्ध ढंग से नाटकीय शैली ही कहना अधिक उपयुक्त होगा और इसीलिए न केवल प्रसादजी अपितु कई अन्य कहानीकारों की कहानियों के कथोपकथनात्मक अंश पढ़ते समय हमें ऐसा प्रतीत होता है कि मानों हम कोई नाटक ही पढ़ रहे हों। यहाँ यह भी स्मरण रहना चाहिए कि इस प्रकार के संवादों में प्रसंगानुसार पात्रों के क्रियाकलाप सम्बंधी संकेत भी रहते हैं। यहाँ एक दो उदाहरण उद्धृत करना असंगत न होगा। देखिए—

“सत्या अपने उस मारी संदेह के बाद सो गयी थी। सुशीला बड़ी देर तक सत्या के पलंग के पास ही कुर्सी पर बैठी रही। अपने पलंग पर पहुँची थी कि सत्या चिल्लाई जीजी, जीजी।

सुशीला कुछ भी समझ नहीं पाई थी। पास पहुँची। देखा कि सत्या सफेद पड़ गयी थी और मय से काँपती बोली ‘जीजी न जाने क्यों मारी डर लग रहा है।

मैं तो जगी हूँ।

फिर वह आया था।

कौन ?

वही लड़का। उसके हाथ में वही खिलौना था। बोला ‘चल सत्या मेरे साथ, मुझे देरो हो रही है।’

‘जीजी को मैं नहीं छोड़ूंगी’ मैंने कहा था और वह खिलखिलाकर हँस पड़ा।

सुशीला बात नहीं समझ सकी थी। दिमागी यह तमाशा या खेल और केवल स्वप्न ही तो था। क्या सत्य मर रही है। उसने सत्या की पलस देखी सुस्त। घबड़ा गई। उठकर बाहर आई। दूसरे कमरे में घरा फोन उठाया; नम्बर मिलाकर चिल्लाई थी, डाक्टर, सत्या का दिल डूब रहा है।

लौटकर सत्या के पास बैठ गई थी। सत्या अब बोली थी—

जीजी मैं उसके साथ जाऊँगी।

और अस्पताल, वह सारी स्कीम !

मुझे माफ करना जीजी !

क्या सत्या !

मैं उससे प्रेम करती हूँ।

प्रेम !

तू अस्पताल चलाना। किमी से प्रेम मत करना। वह मुझे बुला रहा है।”³⁰
और भी—

“खा पी चुकने के पश्चात् लैम्प सिरहाने रखते वह एक डेढ़ घंटे लाई हुई

पुस्तक पढ़ता रहा। पढ़कर जब उसने बत्ती कम की तो पास ही की चारपाई पर लेटी हेम को देखा। पुकारा 'हेम।'

'हूँ!' स्वर कराहता-सा था।

होने लगा, सिर में दर्द? मैंने तो पहले ही कहा था कि हम तो अठकौनी ही खा लेंगे, पेट में गोल थोड़े हूँ 'हूँ' है।' और वह विस्तर से बाहर आ गया। लैम्प तेज किया।

जोर से हो रहा है? पास जाकर सिर पर हाथ रखवा, गरम था—अब ठीक रही? दूसरे कमरे में जाकर गोली लाया, बीशे के गिलास में पानी भी। पास आकर बोला—लो इसे पी लो? सिरहाने की ओर बैठकर सहारा देकर उसे उठाया। हेम ने चुपचाप गोली खाकर पानी पी लिया। वह अमृताजन की डिविया लाकर उसके सिरहाने बैठ गया।

लाओ मल दूँ।

अरे तुमने तो आफत कर दी भैया, जरा सा सिर में दर्द है, ठीक हो जाएगा। चुप रहो। तकिये पर अधलेटा होकर वह उसके माथे पर मलने लगा।

डाक्टर को ले आऊँ, विभूति को? अरुण ने पूछा।

तुम भी गजब कर रहे हो? हेम हँस दी, फिर एकदम बोली, क्यों भैया तुम्हें माँ की याद है।

नहीं—मैं इन्हीं बुआ के पास था। जब मैं छः वर्ष का था तो माँ मर गई और जब तुम छः वर्ष की हुई तो पिताजी—हम दोनों अभागे हैं। और धीरे से वह व्यथा की हँसी हँसा। उसका हाथ हेम के तप्त माथे पर चलता रहा, दीवार पर उसकी परछाई—चुप निश्चल।

अब होते तो पन्द्रह अगस्त को छोड़ दिये जाते। हेम बोली।

हाँ शायद—उन लोगों ने जेल में ही विद्रोह कर दिया था, दीवार फाँदते हुए गोली लग गयी। हाथ उसी तरह चलता रहा।

क्यों भैया, कैसा लगता होगा, अकेले ही अकेले, वहाँ, वही वँधी-वँधी दिन-चर्या। काले पानी वाले का जीवन कैसा होता होगा।

मुझे क्या मालूम? फिर धीरे से हँस कर बोला—ऐसा ही होता होगा जैसे हमारा है।"३१

इधर हिन्दी में अत्र नाट्य कहानियाँ भी लिखी जा रही हैं और जिस गाँव से उनका प्रकाशन हुआ है उसे देखते हुए कोई आश्चर्य न होगा कि भविष्य में उनकी सख्या काफी अधिक हो जाए। आधुनिक कहानीकारों में श्री. रावी को इस

दिशा में विशेष सफलता मिली है तथा उनकी 'पूर्व और पश्चिम' नामक पुस्तक में दस नाट्य कहानियाँ संगृहीत हैं। यहाँ यह भी स्मरण रहना चाहिए कि इन नाट्य कहानियों में नाटकीय संकेतों की प्रचुरता सी रहती है और इस प्रकार उन्हें कहानियाँ न कहकर नाटक कहना अधिक युक्तिसंगत जान पड़ता है। एक उदाहरण देखिए—

“[आधुनिक ढंग का एक सजा हुआ शयन-गृह। पीछे की दीवार के सहारे एक लम्बा सोफा और उसके पास दो कोच पड़े हुए हैं। दीवार से सटी, सोफा के किनारे, कपड़ों की एक आलमारी है। आलमारी के वगल में एक आदमकद शीशा जड़ा हुआ सिगारदान है। कमरे के बीचोबीच दो पलंग बिछे हुए हैं। उन दोनों के बीच एक तिपाई है। कमरे में बिजली का प्रकाश है। उधर वाले पलंग का लिहाफ उधरा हुआ अस्तव्यस्त पड़ा है—उस पर सोने वाला मनुष्य उठ गया है। इधर के पलंग पर एक सुन्दर नवयुवती—रेखा गले से पैर तक लिहाफ में लिपटी सी रही है। पलंग के सिरहाने की ओर के दरवाजे से एक दूसरी नवयुवती—पहली की अतिथि और सहेली, रजनी—प्रवेश करके इस सुन्दरी के पलंग पर बैठ जाती है। रेखा आँखें खोल देती है।]

रजनी—(रेखा के ऊपर झुकी हुई) तुम अब बहुत सोने लगी हो रेखा, मैं कब की उठी हुई हूँ।

रेखा—(एक अँगड़ाई लेकर) हिस्ट्री की किताबों और परचों का भूत अब तो मेरे सिर पर नहीं है। सुख की नींद अब भी न सोऊँ। सोने में जागते से अधिक काम करती हूँ। (रजनी की आँखों में आँखें गड़ा कर मुस्कराती है)

रजनी—सोते में जागने से अधिक काम ! यह किसी कविता की भाषा है या वही तुम्हारी पुरानी ओकल्ट फिलासफी का कोई सिद्धांत ? मैं आज जाऊँगी।

रेखा—तुम अभी निरी बच्ची हो रजनी। तुम आज जाना चाहती हो ! नहीं, नहीं जाने दूँगी। ऐसी मुसीबत क्या है ? रमेश दादा को मैं तार दे दूँगी, रजनी अभी पन्द्रह दिन और नहीं आ सकती।

रजनी—पन्द्रह दिन में जवान कर दूँगी।

[दोनों हँसती हैं। रेखा उठकर तकिये के सहारे बैठ जाती है।]

रेखा—रजनी मैं स्त्री हूँ। हूँ न ?

रजनी—हाँ, हो तो ! इसकी भी याद दिलाने की आवश्यकता है ?

रेखा—निस्संदेह मैं स्त्री हूँ (गर्दन झुकाकर कुछ देर तक अपने सीने की ओर देखने के पश्चात्) अब पूरी स्त्री हूँ लेकिन रजनी, मैं मनुष्य भी हूँ।

रजनी—मनुष्य ?

रेखा--हाँ, मनुष्य । स्त्री और पुरुष, मनुष्य के केवल दो रूप हैं । मैं वही सब कर सकती हूँ जो किसी भी मनुष्य द्वारा किया जा सकता है । ”^{३२}

जैसा कि जेम्स डब्ल्यू. लीन (James W. Linn) का कहना है Short story is a representation, in a brief, dramatic form of a turning point in the life of a single character. अर्थात् आधुनिक कहानी सक्षेप में नाटकीय ढंग से किसी एक पात्र के जीवन में संक्रमण बिन्दु की अभिव्यजना ही है । वास्तव में नाटकीय गुणों के अभाव में कहानी हृदयस्पर्शी नहीं होती क्योंकि वास्तविकता तो यह है कि उसमें किसी विशिष्ट पात्र के जीवन की किसी महत्वपूर्ण घटना को ही नाटकीय रूप प्रदान किया जाता है और प्रभाव क्षेत्र तथा शैली की दृष्टि से तो दोनों एक दूसरे के बहुत समीप पहुँचे हुए जान पड़ते हैं^{३३} लेकिन नाटक की अपेक्षा कहानी एकांकियों के अधिक अनुरूप जान पड़ती है तथा यह कहना अत्युचित न होगी कि नाट्य-साहित्य में जो स्थान एकांकी नाटकों को दिया जाता है वही कथा-साहित्य में कहानी का है । डॉ. नगेन्द्र के शब्दों में “स्पष्टतया एकांकी एक अंक में समाप्त होनेवाला नाटक है और यद्यपि उस

३२. रेखा मनुष्य भी है--श्री. रावी

३३. Evelyn May Albright ने एक स्थल पर कहानी और नाटक की तुलना करते हुए इसी प्रकार निर्णयात्मक रूप में कहा है--
 “The story writer, like the dramatist is compelled by lack of space to present his situation effectively in a few strong strokes, and so tender his main characters prominent in their true relations to each other and to their whole environment without the aid of many groups of lesser characters and without the background of a long series of minor events, which prepare for and emphasize the climax. The artificial isolation of a limited number of people and events, the artistic heightening of dialogue; the concentration of a single issue, the vivid picturing of a scene that is significant, are essentially dramatic. In a word, the drama is largely responsible for the brilliant technique which is one of the distinguishing features of modern story writing.”

—From the Short Story : Its Principles and Structures
 by Evelyn May Albright.

अंक के विस्तार के लिये कोई नियम नहीं है फिर भी छोटी कहानी की तरह उसकी एक सीमा तो है ही। परिधि का यह संकोच कथा-संकोच की ओर इंगित करता है और एकांकी में हमें जीवन का क्रमबद्ध विवेचन न मिलकर उसके एक पहलू, एक महत्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक प्रदीप्त क्षण का चित्र मिलेगा।”^{३४}

एकांकी की उक्त परिभाषा से यह अवश्य स्पष्ट होता है कि एकांकी और कहानी में कोई मौलिक अन्तर नहीं है तथा दोनों एक ही वस्तु है और दोनों का अन्त भी आकस्मिक होता है। डॉ. प्रभाकर माचवे के कथनानुसार “कहानी बहुत कुछ एकांकी नाटक के समान होती है। प्रभाव की एकाग्रता, जीवन का आशिक क्षण चित्रण, संवाद की स्वाभाविकता, घटनाओं की नाटकीयता आदि दोनों में एक-सी आवश्यक वस्तुएँ हैं।”^{३५} इस प्रकार कहानी और एकांकी के उद्देश्य एवं दृष्टिकोण में समानता होते हुए भी शिल्पविधान और रूपरचना की दृष्टि से दोनों में बड़ा अन्तर है। यों तो श्री. मोहनलाल ‘जिज्ञासु’ का यही विचार है कि “जिस प्रकार एकांकी नाटक में जीवन का एक अंश, परिवर्तन का एक क्षण मेघमाला में दामिनी की चमक की तरह विद्यमान रहता है, उसी प्रकार कहानी में भी जीवन के किसी अंश-विशेष की व्यंजना होती है”^{३६} पर जैसा कि डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल ने लिखा है “कहानी और एकांकी नाटक कला में कथा-वस्तु, पात्र और संवाद आदि तमाम तत्त्वों के होते हुए भी दोनों कला वस्तुएँ अपने रूपविधान में विभिन्न हैं”^{३७} वह वस्तुतः उचित ही है।

यहाँ यह स्मरण रहना चाहिए कि कहानी कला के शिल्पविधान पर विचार करते समय हम देखते हैं कि कहानी-निर्माण की विभिन्न प्रणालियों के अन्तर्गत नाटकीय शैली का भी उल्लेख किया जाता है और इस नाटकीय शैली के अन्तर्गत भी दो मुख्य प्रणालियाँ प्रचलित हैं जिनमें से एक तो संलाप प्रणाली या वार्तालाप प्रणाली कहलाती है तथा दूसरी एकांकी नाटक के विधान का अनुसरण करती है और इस दूसरी प्रणाली का प्रचलन कुछ आधुनिक कहानियों में विशेष रूप से

३४. आधुनिक हिन्दी नाटक—डॉ. नगेन्द्र; पृष्ठ १२८

३५. सतुलन—डॉ. प्रभाकर माचवे; पृष्ठ १८६

३६. कहानी और कहानीकार—श्री. मोहनलाल ‘जिज्ञासु’; पृष्ठ १३

३७. हिन्दी कहानियों की शिल्पविधि का विकास—डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल;
पृष्ठ ३१७

देख पड़ता है^{३८} परन्तु एकांकी दृश्यकाव्य के ही अन्तर्गत आता है और कहानी श्रव्य काव्य के अन्तर्गत, अतः एकांकी नाटक एक अभिनय की वस्तु है तथा मेरियन क्रॉफोर्ड के अनुसार 'उसकी रंगशाला उसी में निहित है।' एकाकी वला का संपूर्ण प्रभाव और उसकी संपूर्णता के हेतु रगमच की आवश्यकताएँ अपेक्षित हैं जब कि कहानी में किसी बाह्य स्थिति का तनिक भी प्रतिबंध नहीं रहता। इतना ही नहीं डॉ. सत्येन्द्र के शब्दों में "एकाकी के लिए कथा 'भूमि' नहीं जैसे नाटक के लिए है, केवल केन्द्र या धुरी (pivot) है जिस पर एकाकी-कार अपने एकांकी की वस्तु को घुमाता है . . . एकाकी में कथा सिमित कर घुरी के बिन्दु जैसी बन जाती है और उसके ऊपर पात्रों के उभरे व्यक्तित्व की झाँकी से भी अधिक विषय की मार्मिकता प्रबल हो उठती है।"^{३९} साथ ही कहानी की अपेक्षा एकाकी में घटनाओं से अधिक महत्व पात्रों को दिया जाता है और पात्रों के माध्यम से ही घटनाओं का आरोहावरोह, कार्य-व्यापार आदि का चित्रण होता है। डॉ. रामकुमार वर्मा का भी यही मत है "एकाकी में पात्र ही महारथी होता है। घटनाएँ रथ बनकर समस्या संग्राम में उसे गति प्रदान करती हैं। मेरी दृष्टि में पात्र प्रधान एकांकी कला की दृष्टि से अधिक शक्तिशाली

३८. एकांकी नाटक प्रणाली का एक उदाहरण देखिए—

"और ठीक उसी समय स्त्री का पति प्रवेश करता है। पति जैसा ही उसका स्वर है, साधारण, न रूखा न मीठा, जिसमें कुछ अपनापा भी है, कुछ उदासीनता भी, लेकिन क्या अपनापा और उदासीनता प्यार के परिचय के ही दो पहलू नहीं हैं ?

पति—मालती ।

स्त्री—जी ।

पति—(चिढ़ता हुआ) अगर मैं बाहर खड़ा रहता, तो सोचता न जाने कौन तुमसे बातें कर रहा है। यह क्या पता था कि आप जूठे वस्त्रों से भी बातें कर सकती हैं ।

स्त्री—नहीं—हाँ ।

पति—यानी इतनी तन्मय होकर बात कर रही थी कि मुझे मालूम ही नहीं। कौन था वह मनमोहन सुध विसरावन कौन . . . आया था ?

स्त्री—(अनमनी सी) वसंत ।

पति—न समझते हुये, कौन वसंत ?

—जयदोल; वसंत—अज्ञेय (पृष्ठ ५१)

३९ हिन्दी एकांकी—डॉ. सत्येन्द्र; पृष्ठ ५५—५६

हुआ करती है।^{४०} चूँकि एकांकी-कला अपने रूप-विधान की मान्यताओं में ही सीमित रहकर अपने चरम लक्ष्य तक पहुँच पाती है जब कि कहानीकार को अधिक से अधिक शिल्पविधान सम्बंधी अधिकार प्राप्त होते हैं अतः एकांकी कला की अपेक्षा कहानी-कला स्वाभाविक ही पूर्ण सुगमता और सरलता के साथ एकांत प्रभाव, मनोरंजन तथा आनंद प्रदान करने में अधिक सक्षम होती है लेकिन अब तो आधुनिक कहानियाँ और एकांकी एक दूसरे के अधिक समीप पहुँच रहे हैं क्योंकि रगमंच और अभिनय के अभाव से कहानी की भाँति एकांकी भी प्रायः पढ़ने के लिए अधिक लिखे जाते हैं। इस प्रकार डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा के शब्दों में “कहानी और उन्व्यास, और कहानी और नाटक में तो भेद है, पर एकांकी में आकर कहानी एकांकी का कथात्मक रूप ही ज्ञात होती है। इस आवार पर यदि दोनों की रचना-प्रणाली की विवेचना की जाय तो विभिन्न तत्त्वों और उनके संयोजन के विचार से भी दोनों में समानता है—ऐसा दिखाया जा सकता है।^{४१}”

साहित्य के अन्य अंग-उपांगों से कहानी की तुलना करते समय हमें न केवल गद्य से अपितु कविता से भी कहानी का सम्बंध स्पष्ट करना होगा। यद्यपि कविता को पद्यबद्ध रचना तथा कहानी को गद्य में लिखी जानेवाली कृति माना जाता है परन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि कहानियाँ कविता में नहीं लिखी जाती। आख्या-नक काव्य या कथा काव्य की परम्परा तो प्राचीन ही है और महाकाव्य तथा खडकाव्य के कथावस्तु, चरित्र, वातावरण आदि कल्पित तत्त्व भी कहानी के तत्त्वों से सर्वथा विभिन्न नहीं हैं। महाकाव्य में तो छोटी कहानियों के आकार प्रकार की अनेक प्रासंगिक कथाएँ भी अंतर्भूत रहती हैं तथा उसमें सम्पूर्ण जीवन का चित्रण किया जाता है और खड काव्य में भी जीवन की किसी विशिष्ट घटना को आधार बनाया जाता है पर काव्य-ग्रंथों में रसपक्वता आवश्यक मानी जाती है जब कि कहानी में केवल भाव चित्रण ही अपेक्षित है तथा शैली की विभिन्नता ही दोनों में है।

वास्तव में कवि और कहानीकार चिरकाल से मानव जीवन के साथी माने जाते हैं तथा दोनों का जन्म मानव जीवन और मानव हृदय से ही हुआ है और एक यदि भावनाओं का गायक कहा जाता है तो दूसरा मनोवृत्तियों का निदर्शक लेकिन कविता में भाव जगत की उन संचित अनुभूतियों को मूर्तिमान रूप प्रदान किया जाता है जिनकी कि अमिव्यक्ति में कल्पना का महत्वपूर्ण योग रहता है; जब कि कहानी का सृजन जीवन के किसी विशिष्ट सत्य को आलोकित करने के

४०. ऋतुराज—डॉ. रामकुमार वर्मा; भूमिका; पृष्ठ १४

४१. कहानी का रचना-विधान—डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा; पृष्ठ २८

उद्देश्य से ही होता है अतः उसमें कविता की अपेक्षा मनन और चिन्तन की प्रधानता रहती है। कविता केवल भाव या दृश्य चित्रण पर ही आधारित रह सकती है लेकिन कहानी में सामान्य दैनिक जीवन की सजीव सत्यता अपेक्षित है। डॉ. भगीरथ मिश्र ने विस्तार के साथ कहानी और कविता का अंतर स्पष्ट करते हुए लिखा है “कहानी और कविता में तो स्थूल भेद यह है कि कहानी की भाषा गद्य और कविता की भाषा पद्य रूप होती है। कविता के अंतर्गत मैं आजकल की छन्द-स्वच्छन्द कही जाने वाली कविता को भी ले रहा हूँ। कविता के अंतर्गत छन्द आवश्यक है। जहाँ पर हमारा उद्गार किसी भी नियमित गति के अनुकूल चलता है वहाँ छन्द आ जाता है। गति ही छन्द का प्रमाण है और गति कविता के लिए भी अनिवार्य है। व्याकरण के नियमों की अवहेलना या उसका त्याग जहाँ पर भी गति के लिए किया जाय वहाँ हमें छन्द की सत्ता माननी पड़ेगी। अतः कविता और कहानी का स्थूल भेद कहानी की गद्य-रचना में है। दूसरा भेद कहानी और कविता में यह है कि कविता विशिष्ट भावनाओं को लेकर चलती है जब कि कहानी जीवन की सामान्य अनुभूतियों को ही ग्रहण करती है। कवि वस्तुओं और अनुभूतियों के कल्पनागत रूपों का चित्रण करता है, कहानीकार अनुभूत जीवन की यथार्थता को। कवि वास्तविकता का ध्यान रखते हुए भी ऐसा चित्र उपस्थित करेगा जो हमारी कल्पना को अधिक सतुष्ट करे। उसका प्रयत्न वस्तु की अंतरात्मा का चित्रण करने में और उस सार्वभौम सत्य को पकड़ने में है जो हमारी आंतरिक वृत्तियों का जीवन है; पर कहानीकार कल्पना के सहारे वास्तविक जीवन के स्थूल दृश्य उपस्थित करता है। हमारे अनुभूत जीवन के क्षणों को फिर से जगाता है। कवि विषय से घुल मिलकर एक हो जाता है। अतः कविता अपने और पाठक के बीच में कोई अंतर नहीं रखना चाहती और कहानीकार विषय का दर्शक रहता है और पाठक देखे सुने जीवन के दृश्यों को फिर से देखता है। कहानीकार विषय और घटनाओं का संचालक होता है परन्तु कवि उनके साथ स्वयं चलता है।”^{४२}

इसमें कोई संदेह नहीं कि कहानी का भावात्मक अंश कविता ही है और हिन्दी कहानियों में कई ऐसे स्थल दृष्टिगोचर होते हैं जहाँ कि भावनाप्रधान शैली से कहानीकारों ने किसी पात्र या दृश्य-विशेष का काव्यात्मक चित्रण किया हो।^{४३} इतना ही नहीं कुछ कहानियाँ तो ऐसी भी दृष्टिगोचर होती हैं जिनमें

४२. काव्यशास्त्र—डॉ. भगीरथ मिश्र; पृष्ठ ६१—६२

४३. उदाहरणार्थ—

“तुम उसका रूप-सौन्दर्य पँछते हो, मैं उसका विवरण देने में असमर्थ हूँ—हृदय में उपमाएँ नाचकर चली जाती हैं, ठहरने नहीं पाती

काव्यात्मकता की प्रधानता सी हो जाती है और निरालाजी की अधिकांश कहानियों में स्पष्ट रूप से कविता की छाया विद्यमान है तथा कही कही तो लेखक किसी रहस्यशक्ति की वन्दना सा करता प्रतीत होता है।^{४४} यहाँ यह भी स्मरण रहना चाहिए कि हमारी अधुनातन नई प्रतिमाओं में भी भावात्मकता की ओर विशेष रुझान दिख पड़ती है और नवीन कहानियों में भी काव्यात्मक अंशों का

कि मैं उन्हें लिपिवद्ध करूँ। वह एक ज्योति है जो अपनी महत्ता और आलोक में अपना अवयव छिपाए रखती है। केवल तरल, नील, शुभ्र और करुण आँखें मेरी आँखों में मिल जाती हैं, मेरी आँखों में श्यामा कादम्बिनी की शीतलता छा जाती है।”

—देवदासी : जयशंकर 'प्रसाद'

इसी प्रकार का अलंकारपूर्ण काव्यात्मक चित्रण निम्नलिखित अवतरण में भी देख पड़ता है—

“उस दिन की रात्रि मानो मदिरा के खुमार से अचेतन सी हो रही थी। द्विपहर रात्रि, सुपुप्त वादशाह का महल। प्रहरीगण के नेत्रों में निद्रा की सम्मोहिनी। झपती सी आँखें। केवल उस दिन के संसार की श्रेष्ठ सुन्दरी नूरजहाँ के नेत्रों में निद्रा के बदले में जीवन्त विस्मय प्रहरी की मूर्ति बैठा हुआ था। उसके कमरे में सब दीप निर्वासित थे, किन्तु फिर भी एक उज्ज्वल, विचित्र प्रकाश से जगमगा रहा था। और नूरजहाँ चाँदी की चौकी पर पत्थर की रकावी पर रक्खे हुए हीरे को अपलक नेत्रों से निहार रही थी। उस हीरे में कदाचित चाँद ने अपनी ज्योत्स्ना को निःशेष कर मर दिया हो, लुटा दिया हो, ऐसा लग रहा था। तीव्र नहीं किन्तु स्निग्ध प्रकाश, जो कि मन में अपना अस्तित्व रख जाया करता है, वैसे ही विचित्र प्रकाश से कमरा उज्ज्वल हो रहा था।”

—राणा प्रताप का हीरा : उपादेवी मित्रा

४४. देखिए—

“मन धीरे धीरे उतरने लगा। देखा, आकाश की नीली लता में सूर्य, चन्द्र और ताराओं के फूल हाथ जोड़े लिखे हुए अज्ञात शक्ति की समीर से हिल रहे हैं, पृथ्वी की लता पर पर्वतों के फूल हाथ जोड़े नमस्कार कर रहे हैं—आशीर्वाद की शुभ्र हिम धारा उन पर प्रवाहित है, समुद्रों की फौली लता में आवर्तों के फूल खिले हुए अज्ञात किसी पर चढ़ रहे हैं, डाल डाल की चाने अज्ञात की ओर

निरा अभाव नहीं है^{४५} पर इतना अवश्य है कि उनमें रहस्यात्मकता और दुरूहता का लेशमात्र भी दृष्टिगोचर नहीं होता ।

वस्तुतः कहानी में कल्पना, भाव और बुद्धितत्व में से अंतिम को ही विशेष महत्त्व दिया जाता है तथा कविता व कहानी की भावग्राहिका शक्ति में भी विभिन्नता है क्योंकि कहानी को अपेक्षा कविता के प्रेमी सीमित संख्या में ही होते हैं । साथ ही अनुभूति, कल्पना और चिन्तन के विविध वेष्टनों में ढँकी हुई कविता का प्रकृत रूप भावविधान तथा उचित-वैचित्र्य के भार से इस प्रकार दब जाता है कि वह हमें दुरूह प्रतीत होती है जब कि कहानी की सबसे बड़ी विशेषता उसकी सरलता ही है जिसके फलस्वरूप वह अन्य साहित्यांगों की अपेक्षा अधिक मनोरंजक और मर्मस्पर्शी मानी जाती है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी कविता और कहानी का अंतर स्पष्ट करते हुए कहा है कि “कविता सुननेवाला किसी भाव में मग्न रहता है और कभी कभी बार-बार एक ही पद्य सुनना चाहता है । पर कहानी सुननेवाला आगे की घटना के लिए आकुल रहता है । कविता सुननेवाला कहता है ‘जरा फिर तो कहिए ।’ कहानी सुननेवाला कहता है ‘हाँ ! तब क्या।’”^{४६}

पुष्प बढ़ाए हुए है । तृण तृण पूजा के रूप और रूपक है । इसके बाद उन्ही उन्ही पुष्पों के पूजा भावों में छंद और ताल प्रतीयमान होने लगे—सब जैसे आरती करते, हिलते, मौन भाषा में भावना स्पष्ट करते हो, सबसे गद्य निर्गत हो रही है, सत्य की पवन वहन कर रही है, पुष्प-पुष्प पर अज्ञात कहीं से आशीर्वाद की किरणें पड़ रही हैं, इसके बाद उसकी स्वर्गीया प्रिया वैसे ही सुहाग का सिंदूर लगाए हुए सामने आई ।”

—मक्त और भगवान : सूर्यकांत त्रिपाठी ‘निराला’

४५. देखिए—

“आषाढ की प्रथम घटाएँ किरणों के कमलो पर लहराने वाली भ्रमर पाँत की भाँति आई किन्तु रिमझिम संदेश देकर चली गई । उद्यान में मोर पंख फैला कर नाच उठे किन्तु उनके नृत्य को देखकर विकल हो उठनेवाला कलाकार एकाग्र चित्त से निर्माण में तल्लीन रहा । वादलो से आँखमिचौनी खेलकर, चन्द्रकिरणों का आँचल उलटकर, कदम्ब की भुजाओं को आलिंगन में झकझोर कर, केतकी का धूँधट हटाकर, दो चार चुम्बन चुराकर आनेवाला मादक समीर भी कलाकार की तन्द्रा को अस्त-व्यस्त न कर पाया ।”

—कलाकार का मृत्यु चिन्ह : धर्मवीर भारती

४६. चिन्तामणि (पहला भाग)—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल; पृष्ठ १६३

उक्त अवतरण से यही स्पष्ट होता है कि कहानी हमारी उत्सुकता को जाग्रत कर आगे की घटनाओं से जानकारी प्राप्त करने के लिए बाध्य करती है जब कि कविता में कौतूहल वृत्ति की अपेक्षा रमणवृत्ति ही विशेष रूप से रहती है। इस प्रकार श्री. भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने कविता की अपेक्षा कहानी को ही जीवन की वास्तविक झलक अंकित करने में समर्थ मानते हुए कहा है “मनुष्य की आत्मा का मूल स्वर यों तो व्यापक रूप से समस्त साहित्य है, किन्तु मनोवेगों का जो रूप शिल्पविद्वान के माध्यम से प्रकट होता है वह जितना अधिक स्थायी होता है उतना ही चिन्तनहीन भी रहता है। कदाचित् इसका कारण यह है कि सम्यक्ता के युगयुगान्त पार कर डालने पर भी कविता का गेयगुण अब तक यथावत् स्थिर है। जो कविता गेय नहीं हो पाती, वह स्मरण शक्ति की पावन गोद के आश्रय से भी वंचित हो जाती है और गेय बनी रहने के कारण वह परिवर्तनशील जीवन की नाना वृत्तियों पर विवाद, तर्क, मंथन और चिन्तन प्रकट करने की अपनी सामर्थ्य सम्पदा भी खो देती है।”^{१५}

कविता के विविध रूपों में से गीत को कहानी की तुलना में यथासंभव रखा जा सकता है तथा एकव्येता और वैयक्तिक दृष्टिकोण की प्रधानता के कारण दोनों में घनिष्ठ सम्बंध भी जान पड़ता है अतः बहुत से विचारक काव्य में जो स्थान गीत का है वही गद्य-साहित्य में कहानी का भी मानते हैं लेकिन दोनों में पर्याप्त समानता होते हुए भी कहानी और गीतिकाव्य में यह मूल अंतर बना ही रहता है कि गीत भाव जगत की अनुभूतियों के आधार पर सृजित होते हैं और वे भावना के गगन में पंख खोलकर उड़ने लगते हैं वर्या कल्पना-तत्त्व के साथ-साथ संगीतात्मकता की तादात्म्यता भी उनमें रहती है परन्तु कहानीकार अपनी भावनाओं को मजीबता और स्वभाविकता प्रदान करने के लिए ठोस घरातल खोज निकालता है तथा इस प्रकार कहानी में जीवन के घरातल में जीवन की आलोचना और सत्यदर्शन ही अंकित किया जाता है। गीतों की सी भावुकता के लिए कहानी में कम से कम स्थान की गुंजाइश रहती है।

यूनान के प्रसिद्ध दार्शनिक प्लेटो ने एक स्थल पर कहा है कि हर एक काल्पनिक कृति में भौतिक सत्य अवश्य विद्यमान रहता है तथा इसी प्रकार एक विचारक का मत है कि इतिहास में सब कुछ यथार्थ होते हुए भी वह असत्य है और कथा-साहित्य में सब कुछ काल्पनिक होते हुए भी वह सत्य है अतः कहानी और इतिहास के पारस्परिक सम्बन्ध पर विचार करना यहाँ अप्रासंगिक न होगा। वस्तुतः इतिहास में अज्ञात की अनेक घटनाओं को क्रमबद्ध रूप में उपस्थित किया

जाता है लेकिन उन्हें कहानियाँ नहीं कहा जा सकता तथा इतिहास के सत्य और कहानी के यथार्थ में विभिन्नता भी है क्योंकि कहानीकार को किसी भी प्रकार के तथ्य-संग्रह की आवश्यकता नहीं रहती और वह संभाव्य सत्य को ही अंकित करता है जब कि इतिहासकार को तथ्यान्वेषण और घटना के घटित होने के प्रमाण प्रस्तुत करने पड़ते हैं। इतिहास में समाज और जाति को प्रमुखता दी जाती है तथा व्यक्ति का महत्व गौण ही रहता है लेकिन कहानी में व्यक्ति को प्रधानता देते हुए मनुष्य की उच्चतम-अभिलाषाओं को भी स्थान दिया जाता है। इतिहासकार देश और काल का यथातथ्य चित्रण ही कर सकता है तथा इतिहास में सत्य का जो रूप अंकित होता है वह देग और काल तक ही सीमित रहता है अतः उसमें उत्सुकता और रोचकता पर ध्यान देना आवश्यक नहीं समझा जाता लेकिन कहानी में तो हृदय को संवेदनशील बनाने की क्षमता विद्यमान है और वह न केवल सत्य, शिव और सुन्दर का रूप हमारे सामने प्रस्तुत कर देती है अपितु लोकोत्तर आनंद की भी सृष्टि करती है। स्मरण रहे इतिहास के आधार पर लिखी गई कहानियों में भी कहानीकार व्यक्ति की महत्ता का प्रतिपादन करता है और श्री प्रेमचन्द का भी यही मत है कि “कहानी में नाम और सन् के सिवा और सब कुछ सत्य है और इतिहास में नाम और सन् के सिवा सब कुछ भी सत्य नहीं।”^{४८}

इस प्रकार आधुनिक कहानी के स्वरूप पर विचार करते समय हम यह कह सकते हैं कि कहानी का अपना निजी स्वरूप और अपनी स्वतंत्र गतिविधि है तथा उसकी प्रभावोत्पादकता की दृष्टि से तो डॉ. विश्वनाथप्रसाद मिश्र का यह मत उचित ही जान पड़ता है कि “कहानी ने कविता को दबाया, निबंधों को भगाया, नाटकों को नवाया और उपन्यासों को गाया” अर्थात् साहित्य की अन्य समस्त विधायें कहानी की समकक्षता में अपना अधिक महत्व नहीं रखती।